DE GRUYTER



›INSTRUMENTA DOMESTICA‹ AUS POMPEJI UND IHR DESIGN

EINE UNTERSUCHUNG ZUR DECORATIVEN GESTALTUNG DER KLEINFUNDE AUS INSULA I 10

DECOR

DE G

Adrian Hielscher

***Instrumenta domestica* aus Pompeji und ihr Design**

Decor

Decorative Principles in Late Republican and Early Imperial Italy

---

Edited by
Annette Haug

Volume 4

Adrian Hielscher

Instrumenta domestica aus Pompeji und ihr Design

Eine Untersuchung zur decorativen Gestaltung der Kleinfunde aus Insula I 10

DE GRUYTER





Die Publikation wurde aus Mitteln des ERC Consolidator Grants DECOR (Nr. 681269) finanziert.

ISBN 978-3-11-078538-8
e-ISBN (PDF) 978-3-11-078807-5
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-078816-7
ISSN 2702-4989
DOI https://doi.org/10.1515/9783110788075



Library of Congress Control Number: 2022933051

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar.

Einbandabbildung: Bronzekanne mit Kopf-Applik, Pompeji Magazin Inv. 5016, Foto Adrian Hielscher
Satz: Dörlemann Satz, Lemförde
Druck und Bindung: FINIDR s.r.o., Tschechien

www.degruyter.com

Vorwort

Das Produzieren, das Gestalten und das mit Bedeutung Beladen von Artefakten ist Teil des Menschseins und einer jeden Kultur. Es tradiert sich von prähistorischer Zeit und der Klassischen Antike über die Neuzeit und die Industrielle Revolution bis in unsere moderne westliche Konsumgesellschaft. Eine Hinwendung zur Gestaltung von Gegenständen und die Untersuchung des Umgangs mit ihnen sowie der Blick auf ihre psychosoziale Bedeutung und die verschiedenen Facetten ihres Wertes binden unmittelbar in heutige gesellschaftliche Diskurse ein. Sehen wir uns einerseits mit einer rasant fortschreitenden Digitalisierung und der damit einhergehenden ‚Entdinglichung', Entmaterialisierung und Entkörperung der Lebenswelt konfrontiert, stellt andererseits die schiere Flut an Materiellem (Produkte, Waren, Müll, Mikroplastik) im 21. Jh. eine enorme ökologische Herausforderung dar. Ein Universum von Dingen erleichtert das Leben in vielfacher Hinsicht ganz praktisch, lässt Menschen ästhetische Erfahrungen machen und repräsentiert die Zugehörigkeiten zu bestimmten gesellschaftlichen Gruppen – ja, man erschafft mit dem, was man besitzt, einen Teil seiner sozialen Identität.

Die in diesem Buch untersuchte Komplexität von antiken Dingen und ihrer Gestaltung ist zwar sui generis Forschungsgegenstand der Klassischen Archäologie, jedoch nicht ausschließlich in dieser Disziplin angesiedelt. Die vorliegende Erforschung römischer (Alltags-)Objekte aus pompejanischen Wohnkontexten ist eng verknüpft mit dem Design, dem Erwerb und der Inszenierung von Gegenständen, die die moderne, wie die antike Gesellschaft präg(t)en. Nahezu alle Lebensbereiche der römischen Antike wurden von Gegenständen bevölkert, deren sozialer Status von unscheinbarem Kram bis zur anbetungswürdigen Materialisierung einer Gottheit reichte. „Aber es sind gerade diese allzu vertrauten Dinge, die aufgrund ihrer nur peripher wahrgenommenen Selbstverständlichkeit und dem stillen Zwang ihrer materiellen Widerständigkeit die kulturellen Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsschemata umso nachhaltiger prägen. [...] Die Dingwelt und ihre Choreografie können somit nicht auf ein bloßes Epiphänomen des Vergesellschaftungsprozesses reduziert werden, sondern müssen aufgrund ihrer aktiven Formung von [...] visuellen Aufmerksamkeiten und sinnlichen Eindrücken als ein praxis- und subjektkonstitutiver Faktor verstanden werden [...]"[1].

Bei dem vorliegenden Buch, das sich ebendiesen von *instrumenta domestica* offerierten sinnlichen Eindrücken und visuellen Aufmerksamkeiten widmet, handelt es sich um die gekürzte und überarbeitete Version meiner Dissertationsschrift „Mobile Decorwelten. Das Inventar der Insula del Menandro (I 10) von Pompeji", mit der ich im Juni 2020 an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel promoviert wurde. Diese Arbeit entstand im Rahmen des ERC Consolidator Grants „DECOR. Decorative Principles in Late Republican and Early Imperial Italy" (No. 681269).

Die Realisierung des Dissertationsprojektes und des hier vorliegenden Buches wäre ohne die Hilfe der zahlreichen Kolleg:innen, Freund:innen, Begleiter:innen und Unterstützer:innen unmöglich gewesen. Mein Dank gilt zuallererst Annette Haug, die diese Arbeit in den letzten Jahren intensiv betreut und uneingeschränkt gefördert hat. Der Austausch mit ihr als Projektleiterin sowie dem gesamten ERC-Team (Simon Barker, Christian Beck, Tobias Busen, Roberta Ferrito, Anne Kleineberg und Taylor Lauritsen) haben die Arbeit unschätzbar vorangebracht. Salvatore Ortisi (München) übernahm nicht nur die Aufgabe des Zweitbetreuers dieser Arbeit, sondern stand mir jederzeit mit seinem Wissen über die materielle Kultur Pompejis zur Seite. Darüber hinaus waren es die Unterstützung durch den Parco Archaeologico di Pompei – insbesondere durch seine Leiter Massimo Osanna (bis 2020) und Gabriel Zuchtriegel (seit 2021) – und die Hilfe des Museo Nazionale Archaeologico di Napoli (MANN), die die Arbeit mit dem Material erst ermöglichten. Für das Öffnen ihrer Magazine, das Bereitstellen von Plänen und Fotografien sowie die Erteilung der Reproduktionsgenehmigungen der zahlreichen Bilder gilt ihnen allen mein herzlichster Dank.

1 Prinz – Moebius 2015, 9 f.

https://doi.org/10.1515/9783110788075-201

Ohne den Rat erfahrener Pompeji-Forscher:innen sowohl zu wissenschaftlichen als auch administrativen Fragen wäre dieses Vorhaben kaum zu bewältigen gewesen. Zu diesen langjährigen Begleiter:innen, die auch für die banalsten Fragen immer ein offenes Ohr hatten, zählen insbesondere Pia Kastenmeier und Anna Anguissola sowie die Mitglieder der ERC Advisory Boards Bettina Bergmann, Jens-Arne Dickmann, Miko Flohr und Jörg Rüpke. Mit Hinweisen, Ratschlägen und fruchtbaren Diskussionen im Rahmen von Tagungen und Workshops sowie bei anderen Gelegenheiten unterstützten und bekräftigten diese Arbeit des Weiteren Ruth Bielfeldt, Johannes Eber, Burkhard Emme, Benjamin Engels, Stefan Feuser, Mariachiara Franceschini, Norbert Franken, Ralf von den Hoff, Patric Kreuz, Jörn Lang, Asja Müller, Salvatore Ortisi, Viktoria Räuchle, Paul Scheding, Ellen Swift und Martin Tombrägel.

Für die Bereitschaft, Kapitel dieser Arbeit in ihrer Freizeit zu lesen und offen zu kommentieren, gilt meinen langjährigen Freunden und Wegbegleitern Michael Feige, Nils Hempel, Jane Kreiser, Anna-Lena Krüger, Paul Pasieka, Hannah Renners, Anja Schwarz und Julika Steglich mein allerherzlichster Dank. Das finale Lektorat wurde mit unschätzbarer Mühe und Geduld von Tanja Gouda und Nadia Cahenzli übernommen. Wendy Brown (Museum of Archaeology and Anthropology Cambridge) und Martin Maischberger (Staatlichen Museen zu Berlin) sowie Jackie und Bob Dunn (pompeiiinpictures) erteilten mir dankenswerterweise die Reproduktionsgenehmigungen für einige Stücke ihrer Sammlung bzw. für Fotografien aus ihrem umfangreichen Archivmaterial. Christian Beck, Jochen Büttner, Tobias Busen und Adrienne Cornut stellten mir Fotografien ihrer eigenen Forschungsreisen nach Pompeji zur Verfügung oder fertigten bisweilen neue Fotos vor Ort an.

Der größte Dank gilt abschließend jedoch meiner Familie und all meinen Freunden, die mich während der Fertigstellung dieses Buches und in der vorangegangenen Phase der Promotion immer und bedingungslos unterstützt haben – insbesondere in den weniger einfachen Momenten. Ihnen allen ist dieses Buch gewidmet.

Hamburg/Kiel, November 2021

Inhaltsverzeichnis

Einleitung

> Seit der Steinzeit dekoriert der Mensch sein Gerät. […] Rein funktionale Nutzdinge [hat es] nie gegeben, schon zu Zeiten der Höhlenmalerei wurden Werkzeuge und Gebrauchsdinge mit ästhetischen Formen verziert […], [so] dass sie nicht nur funktionieren, sondern über die Musterung auch einen Mehrwert an Schönheit bzw. symbolischer Form produzieren. Seit jeher formen wir unsere Dinge so, dass sie nicht nur ihren Zweck erfüllen, sondern darüber hinaus auch ästhetisch kommunizieren.[1]

Nahezu perfekt sitzt das Muschelfossil (*Spondylus spinosus*) in der Mitte eines Faustkeils aus dem Acheuléen (um 600.000 v. Chr.) (Abb. 1). Dieses Feuersteinwerkzeug ist einer der frühesten Belege für eine decorative[2] Arbeit von Hominiden. Es ist zwar kaum möglich, ein Artefakt[3] herzustellen, ohne es zu gestalten, bei diesem Stück wurde allerdings ein deutlicher Mehraufwand geleistet. Behutsam formte jemand ein Werkzeug um diese versteinerte Muschel herum, zu dessen funktionalen Eigenschaften (Griffigkeit, Schärfe etc.) sie keinen Beitrag leistet. Die anthropologische Forschung kann zahlreiche Vorteile benennen, die sich durch Ornamentieren, bildlich Darstellen oder Schmücken ergeben. Decorieren und die Beschäftigung mit abstrakten Formen stimulieren die komplexe Reizverarbeitung des Gehirns[4] bzw. ordnen und strukturieren die überflutende Menge an Außenweltreizen[5]. Eine visuell vermittelnde, nonverbale Kommunikation via abstrakter Formen ist u. a. unverzichtbar für Vergesellschaftungs- und soziale Distinktionsprozesse[6], da ästhetisches Gestalten (z. B. von Gefäßen oder Kleidung) auch als Prozess sozialer Abgrenzung und als Ausdifferenzierung für Individuen und Gruppen fungieren kann[7]. Die Gestaltung von Dingen lässt sich als menschliches Grundverhalten beschreiben, das sich sowohl bei prähistorischen als auch historischen Gesellschaften beobachten lässt[8]. Der vorgeschichtliche, der antike und der moderne Mensch gestaltete und gestaltet die ihn umgebende Welt (Objekte, Gebäude, Räume, Landschaften) nach den ihn prägenden Eindrücken. Damit sind sowohl die Herstellung als auch die Wahrnehmung von visuellen Reizen Bestandteil eines kulturell und sozial geschlossenen sowie sich gegenseitig bedingenden Netzwerks. Beide können daher mit Abstand und methodischer Reflexion Untersuchungsgegenstand sein[9].

Für die römische Antike ist das decorative Gestalten der Lebenswelt und ihrer jeweiligen Räume charakteristisch und hat sich im Vergleich zum Paläolithikum zweifellos intensiviert. Gebäude-

---

1 Geiger 2018, 86 f.; so ganz ähnlich auch Bühler u. a. 2019, 2.

2 Weil mit ‚Dekor(ation)' ein sinnentleerter, oberflächiger Einsatz z. B. von Figuren oder Ornamenten gemeint ist, wird in diesem Buch die Schreibweise ‚Decor' (decorativ, decorieren etc.) genutzt, um ein Konzept der Objektgestaltung und eine bewusste Gestaltungsintension unter Zuhilfenahme verschiedener Elemente zu implizieren. Der Begriff Decor wird in Teil II ausführlicher erörtert.

3 Artefakt bezeichnet wörtlich etwas künstlich/kunstfertig Geschaffenes. In den verschiedenen Fachgebieten der Archäologie und Ethnologie unterscheidet man von Menschen erzeugte Artefakte (Speer) von in der Natur vorkommenden Dingen (Ast). Generell wird alles materiell und immateriell vom Menschen Erzeugte unter ‚Artefakt' subsumiert (Eggert 2014, 169). Je nach Disziplin nimmt sich die Definition des Begriffes etwas anders aus. Siehe dazu einführend Eggert 2014, 169–173; Tsouparopoulou – Meier 2015, 47–62.

4 Tooby – Cosmides 2001, 6–27; Eibl 2004.

5 Sütterlin 1994, 95–119; 2003, 131–169; Richter 1999.

6 Frey 1994, 14 f. 28; Neumann 1996; Gellhaus – Over 2002, 63–95.

7 Ebers 1992, 59.

8 Frey 1994, 65–74. Die Ästhetisierung des Alltags erzeugt eine „neue Form der Versinnlichung von Kommunikationsweisen, Lebensweisen und Sozialbeziehungen, die zwar auch neue Chancen für eine umfassende Welt- und Selbsterfahrung eröffnen, in ihrer gegenwärtigen Realität aber zunächst einmal vor allem ungewohnt hohe Risiken der Blendung und der Unmündigkeit schafft" (Flaig u. a. 1994, 11).

9 Swift 2009, 22 f.; Betts 2017a, 24 f. Dies meint auch Reitz (2012, 315), wenn sie bezüglich ästhetischer Kriterien für die römische Architektur sowie deren Wahrnehmung in der Antike schreibt: „I argue that we possess a range of evidence, consisting of inscriptions, images, and texts, which might not tell us how Romans actually viewed and valued architecture, but which were supposed to encourage Roman viewers to appreciate architecture in particular way".

https://doi.org/10.1515/9783110788075-202



Abb. 1: Faustkeil aus Norfolk; Cambridge, University, Museum of Archaeology and Anthropology, Inv. 1916.82.

fassaden und -innenräume, Platzanlagen, Straßen, Gräber und Objekte[10] waren geschmückt, ausgestaltet und visuell organisiert. Die archäologische Forschung hat für die verschiedenen Gestaltungsmöglichen der antiken Lebenswelt, wie z. B. Bauornamentik, Wandmalereien oder Mosaike, wiederkehrende Decor-Systeme und -Schemata identifiziert, analysiert und interpretiert. Weniger Aufmerksamkeit erfuhr hingegen die Gestaltung kleinerer Objekte. In der römischen Archäologie werden Funde (aus Grabungskontexten) meist im Detail analysiert, systematisiert, jüngst auch gern beprobt und abschließend in größere Sinnzusammenhänge eingebettet. Diese Untersuchungen liefern Hinweise auf ihr Alter, die am Fundort stattfindenden Handlungen oder den Herkunfts- und Produktionsort der Stücke. Je nachdem, an welchem Ort ein Gegenstand gefunden wurde (Heiligtum, Nekropole, merkantiles Zentrum, Wohnhaus etc.), liefert er unterschiedliche Informationen für seinen Kontext. Umgekehrt definieren einige charakteristische Objekte ihren Fundort als sakral, merkantil oder privat. Dieses Aussagepotenzial prägte die archäologische Perspektive auf Funde:

> Anstatt die Dinge auf uns wirken zu lassen, spannen wir sie auf die Folterbank. Wir pressen sie aus bis zum letzten Rest einer Unterscheidung und lesen die Spuren. Bis zur chemischen Zusammensetzung entziffern wir die materialen Eigenschaften, die sich soweit als objektiv haltbar erweisen und bauen darauf Gebäude der Interpretationen auf. Anstelle einer unmittelbaren Erfahrung der Präsenz steht die systematische Analyse von Eigenschaften, deren tatsächliche Relevanz im Sinne einer ‚Geschichte' dieses Objekts zunächst nicht bekannt ist.[11]

In einer Zeit der 3D-Rekonstruktionen, chemischen und physikalischen Analysen, GIS-basierten Anwendungen und der Menge weiterer informationstechnischer Methoden mag ein Buch über Decor, ästhetisches Gestalten, visuelles Wirken und Objektdesign auf den ersten Blick antiquiert erscheinen. Doch die oben zitierten Worte Hans-Peter Hahns beschreiben zutreffend, wie die unmittelbare Erfahrbarkeit der Dinge (visuell, haptisch etc.) im Rahmen ihrer wissenschaftlichen Analyse in den vergangenen Jahrzehnten zugunsten der Erzeugung abstrakter Daten in den Hintergrund getreten ist. Diese Arbeit widmet sich der Frage, wie Gefäße, Geräte, Instrumente, Werkzeuge

10 In der vorliegenden Arbeit werden die Termini Objekt, Ding, Gegenstand etc. synonym verwendet. Zu ihrer definitorischen Trennung und der Begriffsdiskussion in der Ethnologie und den Material Culture Studies siehe Hahn 2005, 18–21.

11 Hahn 2019, 184.

etc. funktionale Bedürfnisse befriedigten und wie sie über ihren praktischen Nutzen hinaus gestaltet waren. Wie fördert oder behindert die Form oder das Material eine reibungslose Verwendung? Welche Rolle spielte das Material bei der Objektgestaltung? Wo an einem Gegenstand wurden Ornamente und Bilder angebracht und mit welcher Intention? Welche Ornamente und Bilder wurden gewählt und welche Bedeutungen können sie am Objekt entfalten? Lassen sich regelmäßig auftretende Phänomene oder Gestaltungsprinzipien herleiten?

Antikes Objektdesign? Zu den Zielen des Buches

Die vorliegende Arbeit untersucht ausgehend von den Funden aus einer pompejanischen Insula (I 10) Gestaltungsphänomene römischer Objekte eines Haushaltes. Das vom Vesuv verschüttete Pompeji bietet für unsere Fragestellungen ein ideales Untersuchungsfeld, da hier sowohl frühkaiserzeitliche Hausstände als auch ihre Funktions- und Wirkzusammenhänge unter besonderen Bedingungen erhalten geblieben sind.

Anhand der Forschungs- und Methodengeschichte zum Umgang mit Kleinfunden aus Pompeji (Kap. 1) wird deutlich, dass diese bisher entweder in Typologien und Chronologien eingebunden wurden oder im Rahmen anderer Fragestellungen als Indikatoren für die jeweilige Raumfunktion bzw. mögliche, in dem Raum stattfindende Handlungen fungierten. Diesem bisherigen Zugriff wird mit dieser Arbeit eine neue Perspektive an die Seite gestellt. Hierfür bedarf es einer für weiterführende Fragestellungen geeigneten Materialbasis. Die Insula del Menandro (I 10) in Pompeji ist einer der wenigen prädestinierten Befunde für ein solches Vorhaben, denn sowohl das Fundmaterial als auch der architektonische Kontext wurden bereits umfangreich dokumentiert und aufgearbeitet (siehe dazu Kap. 2).

Obwohl oder gerade weil materielle Hinterlassenschaften per definitionem der Untersuchungsgegenstand Klassischer Archäologie sind, hatten theoretische und methodologische Reflexionen, wie Funde als bewusst geschaffene, absichtsvoll gestaltete, handlungsgebundene und bisweilen wirkmächtige Dinge aufzufassen, zu analysieren und idealiter zu vergleichen sind, nicht unmittelbar Priorität. Um in dieser Arbeit die zahlreichen Objekte, ihre Gestaltung und ihre Außenwirkung systematisch zu erfassen, bedarf es methodischer Vorüberlegungen zu Decor und Objektdesign, um ein anwendbares Analyseinstrumentarium zu schaffen (Teil II). Ausgangspunkt hierfür ist der Begriff des antiken *decorum*, der das Schmücken und Verzieren in der römischen Antike an ein gesellschaftliches Prinzip von Angemessenheit knüpft. Jedoch fehlt in den antiken Quellen eine Präzisierung, nach welchen Kriterien *decorum* definiert wurde, was an einem Objekt *decorum* ist oder wie dieses antike Geschmacksurteil erreicht werden kann. Daher soll der Blick über die Frage nach einer schwer greifbaren, sozial ausgehandelten Form von Angemessenheit in der Objektgestaltung hinausreichen. Es wird ein eigener methodischer Zugriff auf Objekte erarbeitet, der nicht nur Ornamente und Bilder als Gestaltungselemente berücksichtigt, sondern auch Formgebung und Materialwahl[12]. Zusammen nehmen sie auf die funktionale, ästhetische und semantische Qualität eines Objektes Einfluss. Hinsichtlich der Wirkung bzw. Wahrnehmung von Gegenständen gilt es abschließend zu reflektieren, in welchem Verhältnis Objekt, Mensch und Raum zueinanderstehen können. Wie sich zeigen wird, sind Objekte entweder unmittelbar mit ihrer Benutzung (Handlungsraum) oder in Bezug auf ein größeres räumliches Setting (architektonischer Raum) kontextualisierbar. Der eingeführte Begriff ‚antikes Objektdesign' resultiert aus dieser möglichst ganzheitlichen Auffassung von Dingen, ihren materiellen Konstituenten sowie verschiedenen Qualitäten.

12 Damit sind Decor und Objektdesign ausschließlich als vorrangig visuell und bisweilen haptisch wahrnehmbare Konzepte definiert, die sich an dieser Stelle von anderen Forschungsansätzen zu sensorischer Wahrnehmung in der Antike abgrenzen.

Im Hauptteil dieses Buches (Teil III) erfolgt aus Rezipienten/Benutzerperspektive[13] eine umfassende und systematische Analyse der Funde aus Insula I 10 bezüglich ihrer Gestaltung. Dabei geht es um die Fragen, welche Elemente und Modi des Gestaltens bei den unterschiedlichen Gegenständen Anwendung fanden und ob es stereotype Verbindungen zwischen bestimmten Objekten und Gestaltungselementen gab. Um das Objektdesign und sein Wirken aus einer Nutzerperspektiver heraus vergleichen zu können, werden die Funde aus Insula I 10 in material- und gattungsübergreifende Funktionsgruppen eingeordnet, wie z. B. Objekte der Wasserversorgung und -inszenierung, Beleuchtungsgeräte, Gefäße oder Küchenutensilien.

Die in diesem Analyseschritt erzielten Ergebnisse werden in Teil IV und V hinsichtlich Phänomenen des Designs, des Wirkens und des Wahrnehmens ausgewertet. Die vorher notwendigen Gattungsgrenzen sind an dieser Stelle aufzuheben. In Teil IV werden die Funde aus der Insula I 10 als ein Ausschnitt der materiellen Kultur des 1. Jhs. n. Chr. verstanden, die einen Eindruck von Designphänomenen ihrer Zeit geben können. Hier geht es darum, deutlich zu machen, dass die Erscheinung unterschiedlichster *instrumenta domestica* das Resultat zahlreicher gestalterischer Entscheidungen ist, diesen Dingen also ein systematisierbarer Gestaltungswille zugrunde lag.

Der abschließende Teil V umfasst eine Fallstudie, die Gebrauchsgegenstände, eine Handlungssituation und einen architektonischen Kontext in der Casa del Menandro (I 10,4) zusammenführt. Mit den Badeaktivitäten in einem Balneum ist ein Fallbeispiel gewählt, für das sich Objekte, Räume und Handlungen konkretisieren und plausibel kontextualisieren lassen. In diesem Szenario treten die Objekte mit der u. a. von handelnden Personen, farbigen Wandmalereien und figürlichen Mosaiken evozierten Raumatmosphäre in Interaktion. Durch Formen, Materialien, Ornamente und Bilder entsteht eine Atmosphäre, vice versa erzeugt die Raumatmosphäre unterschiedliche Wahrnehmungsmöglichkeiten des Objektdecor. Mit einem solchen Zugriff auf das Fundmaterial aus der Insula I 10 soll der konventionelle und starre Ansatz der Befundinterpretation aufgelockert werden. Den Objekten werden dadurch ein erhöhter Grad an Dynamik und Zirkulation innerhalb eines Haushaltes zugeschrieben und situative Kombinationsmöglichkeiten einräumt.

In dieser Arbeit verbinden sich demnach detaillierte Beobachtungen am Objekt mit einer theoretischen Reflexion. Ziel ist es, über das Material und seine funktionale sowie (handlungs-) räumliche Kontextualisierung Gestaltungsphänomene der frühen Kaiserzeit zu bestimmen und ihre Wirkungsmechanismen nachzuvollziehen.

---

13 In dieser Arbeit kommt das generische Maskulin zu Anwendung. Wenn von Benutzern, Betrachtern, Produzenten etc. die Rede ist, sind Personen aller Geschlechter ausdrücklich mitgemeint. Im Kontext dieser Arbeit soll nicht entschieden werden, welche Objekte den männlichen und welche den weiblichen Akteuren in einem römischen Haushalt zuzuschreiben sind und inwiefern Gestaltung hierauf Rücksicht nimmt. Siehe dazu einführend Allason-Jones 1995, 22–32; Lohmann 2016, 191–201; Berg 2021, 119–144.

Teil I: Forschungs- und Methodengeschichte zu den Kleinfunden aus Pompeji und zu Insula I 10

Seit einigen Jahren wendet sich die internationale Forschungsgemeinschaft wieder verstärkt Pompeji zu. Dies wird allein an den aktuell über 25 laufenden Grabungs- und Aufarbeitungsprojekten deutlich (Stand 2021)[1]. Doch wie in der Vergangenheit nehmen auch heute detailorientierte Studien zu Objekten in den wissenschaftlichen Untersuchungen der Vesuvstädte nur einen kleinen Teil ein. Der Rückblick auf die vergangene Erforschung von Kleinfunden in Pompeji ist nicht streng chronologisch aufgebaut, sondern orientiert sich an dem bisherigen methodischen Zugang[2]. Hierfür ist er in drei Teile gegliedert: die frühen Anfänge der Objektbetrachtungen im späten 19. und frühen 20. Jh. (Kap. 1.1), die Typologisierung einzelner Gattungen (Kap. 1.2) und die Untersuchung heterogener Fundensembles aus Wohnhäusern (Kap. 1.3). Es wird sich zeigen, dass eine systematische Analyse der Objektgestaltung nur selten im Mittelpunkt der Untersuchungen stand. Unter anderem am Beispiel der Insula del Menandro (I 10) und ihren Funden analysierte man in der Vergangenheit Fundensembles in Pompeji mit dem Ziel, Raumfunktionen zu bestimmen und dadurch Nutzungsweisen römischer Wohnarchitektur nachzuvollziehen (Kap. 2.1). Methodologisch ist es jedoch eine bis dato ungelöste Frage, wie bei der Erforschung einer Domus Funde und Architektur miteinander in Beziehung zu setzen sind[3].

1. Objektforschungen in Pompeji

> Unter den beweglichen Kleinfunden wurden die Gegenstände des täglichen Gebrauchs […] kaum je einer ausführlicheren Behandlung für würdig erachtet. Zwar sind einzelne Beispiele – leicht transportierbar und als Zeugnisse des alltäglichen Lebens einem großen Publikum lieb und teuer – immer auf den Pompeji-Ausstellungen gezeigt worden, eine weiterführende Behandlung unterblieb jedoch.[4]

Dieses über 30 Jahre alte Zitat von Valentin Kockel hat bis heute nur wenig von seiner Gültigkeit verloren. In der römischen Archäologie ist Pompeji ein außergewöhnlicher Befund – und dies nicht zuletzt hinsichtlich der Objektforschung. Im Gegensatz zu den spektakulären, in ihrem Erhaltungszustand einmaligen Gebäuden, Wandmalereien und Mosaiken erhielten die Kleinfunde aus den Grabungen weniger Aufmerksamkeit. Erschwert wurde die Bearbeitung des Fundmaterials darüber hinaus durch antiken und nachantiken Raub, eine fehlende Grabungs- und Dokumentationsmethodik im 18. und 19. Jh. sowie durch die enormen Mengen an Fundmaterial[5]. Im Gegensatz zu Untersuchungsfeldern wie der Wandmalerei, der Wohnarchitektur oder der urbanen Entwicklung der Stadt ist es unmöglich, eine umfassende Forschungsgeschichte zu ‚den Funden aus Pompeji' zu formulieren. Die diversen Gattungen haben alle ihre individuellen und forschungshistorisch bedingten Eigenheiten.

---

1 http://pompeiisites.org/category/progetti-di-scavo/ (27.07.2021).

2 Die Forschungsgeschichte berücksichtigt vornehmlich die Gattungen, die im Fundspektrum von Insula I 10 auftreten.

3 Dickmann 2015, 212: „So while architecture dominates the investigation of larger houses, it is the objects from smaller dwellings which attract people's interest. But there is no common sense what, in case of a systematic investigation of a Roman house as a household, comes first: the architectural structure or the analysis of the set of finds".

4 Kockel 1986, 565.

5 Berry 1997, 183; 2007, 292; Wallace-Hadrill 2008, 391; Monteix 2013, 9.

https://doi.org/10.1515/9783110788075-001

1.1 Die frühen Ansätze der pompejanischen Kleinfundforschung und seitdem bestehende Forschungsdesiderate

Seit der Entdeckung Pompejis im 18. Jh. kamen unzählige Objekte zu Tage. Einen der ersten umfangreicheren Einblicke in die materielle Kultur Pompejis leistete Johannes Overbeck Ende des 19. Jhs. In seinem Überblickswerk ‚Pompeji in seinen Gebäuden, Alterthümern und Kunstwerken' (1884) widmete er den gegenständlichen Hinterlassenschaften des alltäglichen Lebens ein eigenes Kapitel[6]. Mit dem Ziel einer möglichst vollständigen Darstellung pompejanischen Hausrats werden dem Leser besonders eindrucksvolle und alltagsnahe Fundstücke wie Möbel, Lampen, Kandelaber, Kochgeschirr, Bronzegeräte und -gefäße sowie Schmuck und Badegerät präsentiert.

Zu Beginn des 20. Jhs. wollte Erich Pernice mittels der künstlerisch wertvollsten Denkmäler und Objekte eine Vorstellung von der griechisch-hellenistischen Kunst in Pompeji vermitteln[7]. Diese Perspektive durchzieht seine gesamte Materialuntersuchung, die insbesondere Funde aus den alten Wohnpalästen Pompejis, wie z. B. der Casa del Fauno, in den Blick nahm. Sein Ziel war die Einteilung der Geräte, Gefäße, Tische, Truhen und Puteale in stilistisch und zeitlich zusammengehörige Gruppen. Für Pernice war ausgeschlossen, dass es sich bei den reich geschmückten Objekten um Zeugnisse der frühen Kaiserzeit handeln könnte. Es müsse sich in ihnen hingegen die vorrömische, griechisch-hellenistische Phase Pompejis ausdrücken[8]. Sein mehrbändiges Opus zur ‚hellenistischen Kunst in Pompeji' bildet bis heute die Grundlage für eine Reihe von Objektgattungen, wie z. B. Puteale aus Terrakotta oder lokalen Steinsorten[9], bronzene Kandelaber und Lampenuntersetzer aus der Vesuvregion. Die Beleuchtungsgeräte wurden im Zuge der frühen Ausgrabungen meist direkt in die Magazine gebracht[10]. Pernice sortierte die über 100 Exemplare und versuchte sie chronologisch zu ordnen[11]. Eine Besonderheit seiner Arbeiten ist sein Fokus auf die ästhetische Gestaltung der Objekte. Sein Augenmerk lag auf decorativen Details, wie z. B. Figuren und Ornamenten, und deren jeweiligem Ursprung im griechischen Kulturraum.

Die zahlreichen verschiedenen Möbelstücke aus den Wohnhäusern der Vesuvregion, die bei Overbeck und Pernice thematisiert wurden, sind im Verlauf des 20. und zu Beginn des 21. Jhs. wiederholt aufgearbeitet worden[12]. Diese jüngeren Arbeiten blieben allerdings der Denktradition insbesondere des späten 19. Jhs. verhaftet. Sie dokumentieren zwar das Spektrum an prächtigen

---

6 Overbeck 1884, 422–462.

7 Pernice 1925, VI. Pernice betrachtete Pompeji im 2. und frühen 1. Jh. v. Chr. aufgrund dessen geografischer Nähe zu den sizilischen Städten als griechisch-hellenistisch geprägt. Erst mit dem Verlust der Eigenständigkeit im Jahr 80 v. Chr. gehe ihm zufolge dieser Einfluss verloren und Pompeji würde kulturell wie politisch an Rom gebunden, was einen kulturellen Niedergang bedeute.

8 Pernice 1925, 1 (hier meist als ‚tuffzeitliches Pompeji' benannt). Für die Datierung der Ornamente und Formen von Bronzegefäßen greift Pernice (1925, 5) auf die Chronologie unteritalischer Keramik zurück.

9 Im Fokus der Forschung standen bislang vor allem die spätrepublikanischen/frühkaiserzeitlichen Marmorputeale (siehe u. a. Golda 1997). Dies wurde erst wieder durch Sinn (2015, 306–308) bestätigt. Dabei sind die Puteale aus Pompeji nach Dickmann (1999, 301) grundsätzlich von den römischen Prunkputealen zu unterscheiden.

10 Seidel 2009, 36.

11 Pernice 1925, 43. Die zahlreichen modernen Restaurationen und Kombinationen einzelner Fragmente (Kopf, Schaft, Fuß) erschweren eine systematische, formtypologische und möglicherweise chronologische Durchdringung des Materials (Pernice 1925, 43 f.; Wallace-Hadrill 2008, 371). Bereits aus der Arbeit Pernices geht der große Variantenreichtum dieser Gattung hervor. Die von ihm vorgelegte Systematisierung kann nicht als umfassend gelten (Pernice 1925, 46 f.; siehe auch Baratte 1994, 607–628 am Beispiel der Kandelaber des Mahdia Wracks). Zum bestehenden Forschungsdesiderat: Seidel 2002, 212; Wallace-Hadrill 2008, 377. Vgl. zur Übernahme der Typen von Pernice: Testa 1989, 140 f. und Frapiccini 2015, 188.

12 Williams 1905; Richter 1926; 1966; De Carolis 2007; Croom 2010. Die frühesten wissenschaftlichen Arbeiten zu antikem Mobiliar waren von einem starken Drang zur Rekonstruktion geprägt. Im 18. und 19. Jh. entstanden fantasievolle, antik anmutende Neuschöpfungen aus einzelnen Fragmenten. Zu einer neuzeitlichen Zusammensetzung eines Kandelaberfußes und einer Buntmarmorplatte zu einem Tisch siehe Richter 1966, 112 Abb. 566; Biroli Stefanelli 1990, 261 Kat. 26 Abb. 245. Diese Rekonstruktion wurde später von Klatt (1995, 381 Anm. 170) revidiert.

Betten, Tischen, Labra[13] oder Kohlebecken[14], allerdings ohne es zu analysieren oder mit konkreten Fragestellungen zu verknüpfen[15]. Für die zahlreichen ‚unscheinbareren' Möbelbeschläge und -fragmente, wie z. B. Schlossplatten[16] oder decorativen Ansteckfüßen aus Bronze[17], fehlt bis heute eine systematische Bearbeitung. Hingegen haben eindrucksvoll verzierte Möbelfragmente oftmals Eingang in diverse Sammlungs- und Ausstellungskataloge gefunden[18].

Von der gattungsübergreifenden und ganzheitlichen Betrachtungsweise der materiellen Kultur Pompejis im späten 19. und frühen 20. Jh. entwickelte sich die Forschung weiter zu vertiefenden Materialstudien einzelner Gattungen, die nicht mehr den gesamten Hausrat kursorisch in den Blick nahmen, sondern bestimmte Objektgruppen systematisierten, typologisierten und katalogisierten. Die vorliegende Untersuchung der Funde aus Insula I 10 greift jedoch bisweilen auf diese frühen Arbeiten zurück, da sie die Heterogenität der Wohnhausausstattung mit Geräten, Gefäßen und Möbeln abbilden und ihre Gestaltung detailorientiert untersuchen möchte.

1.2 Von Typologien und Chronologien: Kleinfunde in Reih und Glied

Die intensive Erforschung der Objekte aus den Vesuvstädten begann in den 1970er Jahren. Den Ausgangspunkt bildete das Kolloquium ‚L'instrumentum domesticum di Ercolano e Pompei nella prima età imperiale' (1973) und der hierzu erschienene Konferenzband[19]. Die Initiatoren verfolgten das Ziel, den wissenschaftlichen Rückstand gegenüber der Kleinfundforschung in den Nordwestprovinzen des römischen Imperiums aufzuholen und Kampanien als eine kulturhistorisch bedeutende Region für die Objektproduktion im 1. Jh. n. Chr. hervorzuheben. Die Beiträge umfassten die ersten Versuche einer Klassifizierung und Typologisierung des Materials aus den Magazinen und Depots der Vesuvregion und insbesondere des Museo Archaeologico Nazionale di Napoli (MANN)[20].

In diesem Kontext rückten beispielsweise Tonlampen aus Herculaneum und Pompeji erstmals in den Blick, indem man die in den Magazinen des MANN gelagerten Exemplare zählte (4940 Stück) und typologisch ordnete[21]. Tonlampen sind eine der am besten erforschten Gattungen antiker

13 Die in der Forschung präsente Gruppe der Labra war meist aus Marmor oder anderem Stein gefertigt und stammt aus gehobeneren Wohn- oder Thermenkontexten: Ambrogi 2005; 2011, 473–383; Mei 2007, 129–133.

14 Neben den Beispielen aus Insula I 10 findet sich ein weiteres, u. a. mit Löwenfüßen und Theatermasken verziertes Beispiel, siehe Mühlenbrock – Richter 2005, 316 ohne angegebenen Fundkontext oder weiterführende Literaturangaben. Dieses Objekt ist anscheinend unpubliziert. Ein weiteres rundes Kohlebecken stammt aus der Casa di Pinario Ceriale (III 4,b) (Pompeji Inv. Nr. P2647): Borriello u. a. 1996, 245 Kat. 368. Die runden Kohlebecken können um eine Reihe rechteckiger Beispiele ähnlichen Aufbaus erweitert werden, siehe dazu Pernice 1925, 4 f.; Biroli Stefanelli 1990, 279 Kat. 99–101.

15 Vgl. u. a. Richter 1926; 1966; Biroli Stefanelli 1990; De Carolis 2007; Croom 2010.

16 Diese Stücke wurden in Pompeji meist als Indikator für Türen oder Möbel verstanden (Sigges 2002, 513 f.; Allison 2006, 31 f.). Die provinzialrömische Forschung gibt Schlössern und Schlossplatten als lokale/regionale Fundgattung mehr Gewicht (siehe u. a. Gâspâr 1986; Kokowski 1999). Gaheis (1930, 231–262) widmete sich den unterschiedlichen Varianten römischer Schlösser und Schließsysteme ohne geografischen Fokus und legt den Schwerpunkt ausschließlich auf die technischen Mechanismen.

17 Über Insula I 10 hinaus sind mehrere Stücke, beispielsweise aus der Casa del Citarista (I 4,5), überliefert: Hoffmann 2014, 148 f. Kat. 41–47. Mols (1994, 295 Anm.7–9) nennt eine Vielzahl von Beispielen außerhalb der Vesuvregion (u. a. aus Sizilien, Gallien und Germanien).

18 Lista 1986, 77–86; Biroli Stefanelli 1990, 132–180; Bischop 2005, 123–138; Deppmeyer 2011, 225–236; Hoffmann 2014, 94–177.

19 Annecchino – Bisi Ingrassia 1977.

20 „Perché oggetti d'uso e merci diventino per noi fonte storica è necessario che essi vengano ad articolarsi in generi di produzione e in precise tipologie, il che è ben di rado avvenuto, anche perché non ancora del tutto tramontato è il preconcetto idealistico che vede la classificazione come una prosaica attività pretica (con il resultato che l'archeologia classica italiana ignora generalmente il metodo tipologico)" (Carandini 1977, 7).

21 Pavolini 1977, 33–53. Des Weiteren wurden ihre Stempel und Produktionsmarkierungen in einer Übersicht zusammengetragen. Eine grobe Typenübersicht der Lampenfunde aus Herculaneum ergab ein regionales Formenspektrum zum Zeitpunkt des Ausbruchs (Bisi Ingrassia 1977, 73–104).

Alltagsgeräte[22], doch für die Exemplare aus der Vesuvregion steht die Grundlagenarbeit bis heute noch aus. Die Bronzelampen aus der Region sind hingegen aufgearbeitet, typologisiert und in zwei Corpora publiziert[23]. Erst in jüngerer Zeit rücken ihre Formenvarianz und decorative Gestaltung in den Fokus[24].

Die Bronzegefäße wurden ebenfalls in den 1970er Jahren erstmals seit den Arbeiten Overbecks und Pernices untersucht[25]. Andrea Carandini und Suzanna Tassinari stellten kleinere typologisch sortierte Gruppen des Materials aus Pompeji in einzelnen Beiträgen vor[26]. Eine umfassendere Bearbeitung blieb zunächst jedoch aus[27]. Erst seit den 1990er Jahren wurden diese Objekte von Tassinari in Form umfassender typologischer Studien vorgelegt[28]. Bronzegefäße gehören zu den wenigen Objektgattungen, deren Gestaltung die Forschung umfassender analysierte. Die variantenreichen Griffe untersuchte man hinsichtlich des figürlichen und ornamentalen Motivspektrums[29], des Decorsystems[30] und potenzieller Werkstattzusammenhänge[31].

---

22 Insbesondere das Erarbeiten und Synchronisieren von regionalspezifischen Typologien ist eine erfolgreiche Methode der Lampenforschung. Auf diese Art konnte ein dichtes chronologisches Netz erstellt werden, das Lampen als datierbare Leitfunde für ihre Fundkontexte etabliert (Leibundgut 1977, 13; Kirsch 2002, 1; Harris 2011, 113 f.). Zu den wichtigsten Arbeiten, die bisweilen eine eigene Typologie hervorgebracht haben, zählen Loeschcke 1919; Broneer 1930; Goldman – Jones 1950; Hellström 1965; Deneauve 1969; Leibundgut 1977.

23 Valenza Mele 1983 zu den Bronzelampen aus dem MANN; Conticello De Spagnolis – De Carolis 1988 zu den Bronzelampen aus den Magazinen Pompejis.

24 Wallace-Hadrill 2008, 379–386; Bielfeldt 2014, 195–238; 2014a, 171–192.

25 Vgl. Overbeck 1884, 443–447; Pernice 1925. Pernice verfolgte eine stilistische Einteilung der Bronzegefäße (und -geräte) in chronologisch zusammengehörige Gruppen. Er hielt für undenkbar, dass es sich bei den Funden aus Pompeji ausschließlich um Produkte der frühen Kaiserzeit handelte und sich die vorrömische Tuffzeit nicht in diesen Objekten finden ließe (Pernice 1925, 1). Die Erforschung von Bronzegefäßen entwickelte sich in der römischen Archäologie außerhalb Italiens bereits in den 1950er Jahren (vgl. Wielowiejski 1977, 137–172; 1988, 15–67). Das Interesse an den Stücken aus Pompeji war hingegen lange Zeit kaum vorhanden, so u. a. Nuber 1972, 7 f.; Carandini 1977a, 163; Tassinari 1993, 17.

26 Tassinari 1975, 160–231; 1979, 229–240; 1979a, 111–119; Carandini 1977a, 163–168.

27 Die archäologischen Arbeiten beschäftigten sich intensiver mit der Suche nach den in den Schriftquellen erwähnten kampanischen Bronzewerkstätten (zusammengefasst bei Gorecki 2000, 445–467; Oettel 2006, 249 f.). Der Beleg einer Bronzegefäßproduktion im archäologischen Befund, wie es z. B. Gralfs (1988) und Tassinari (1993, 222–224) postulieren, blieb jedoch aus: Gorecki 2000, 461–467; Gorecki u. a. 2014, 170–175. Auch die Ergebnisse einer umfangreichen, chemisch-physikalischen Materialanalyse pompejanischer Bronzegefäße erbrachte diesbezüglich keine neuen Ergebnisse (Gorecki u. a. 2014, 164. 199. 202. 212 f.). Sie verweisen allerdings auf eine hochgradige Spezialisierung bei der Wahl der Legierungen und auf eine Arbeitsteilung in der Produktion. Möglicherweise produzierten einige Werkstätten Gefäß-Rohlinge und andere Appliken (vgl. De Caro 1993, 647–670; Castoldi 2015, 196 zu einem Werkstattbefund außerhalb Pompejis).

28 Zum Aufbau der Typologie siehe Tassinari 1993, 20–24; zur Rekontextualisierung der einzelnen Objekte siehe Tassinari 1993, 119–121. Zu den Krügen, korbähnlichen Gefäßen (‚vasi a paniere') und Askoi siehe Tassinari 2009. Weitere Publikationen sollen laut Tassinari (2010, 397–399) folgen.

29 Di Cresce 2010, 417–420 untersuchte 39 Bronzekrüge (Typenserie B1260). Nahezu alle figürlichen Darstellungen (Bacchus, Jupiter Amon, Komödienmaske, Eros mit Doppelthyrsos, Pan, Gorgo) sind Einzelstücke. Aufgrund der ihnen von De Cresce (2010, 423 f.) zugeschriebenen, dionysischen Bildsymbolik soll es sich bei diesen Bronzekrügen um Tischgeschirr handeln.

30 Für die meisten Griffe ist eine Dreiteilung charakteristisch, bestehend aus einem oberen Ansatz am Mündungsrand, einem mittleren Hauptteil und einer unteren Attasche. Der Mündungsrand ist meist plastisch gearbeitet und nimmt die Form eines Blattes, eines menschlichen Fingers oder Kopfes an (Tassinari 1975, 166–174). Der mittlere Teil war oft mit einem Blatt- oder Rankenornament im Relief gestaltet. Er konnte auch glatt bleiben oder als Träger für ein Stillleben aus Masken, Musikinstrumenten und anderen Objekten fungieren (Tassinari 1975, 174–183). Die Variation der unteren Attaschen reicht von einfachen Palmetten oder Blüten über Köpfe, Maskendarstellungen und vollplastischen Büsten bis hin zu kleinen mehrfigurigen Gruppen oder Szenen (Tassinari 1975, 183–204).

31 Tassinari 1995, 86–97; 2002, 363–369; 2012, 235–240. Die Qualität der Gefäße und ihre decorative Gestaltung scheinen unter anderem abhängig vom Herkunftsort als auch vom Gefäßtyp (Tassinari 2010, 400 f.; 2015, 235–240). Tassinari (2010, 402 f.) zufolge handelt es sich bei den weniger qualitätvollen Gefäßen um Objekte des Privatgebrauchs, während die hochwertigeren Stücke im öffentlichen Kontext zum Einsatz kamen.

Eine weitere Materialstudie zu einer Objektgattung aus den Vesuvstädten stellt Lucia Scatozza Hörichts[32] streng typologisierende Untersuchung der Gläser aus Herculaneum[33] und Pompeji[34] dar. Sie unterteilte die 260 Stücke aus Herculaneum in 47 Formtypen und konnte aufzeigen, dass es sich um ein lokal spezifisches und ausdifferenziertes Formenspektrum handelte. Einige Formen, wie z. B. die Becher vom Typ ‚Herculaneum 12'[35], sind ausschließlich aus diesem Ort bekannt. Die Erforschung antiker Glasgefäße konzentriert sich allgemein auf technikgeschichtliche, experimentalarchäologische und archäometrische Aspekte[36]. Dies gilt auch für Glasfunde aus Pompeji, die in den letzten Jahren naturwissenschaftlich untersucht wurden[37].

Die Gattung Schmuck wurde in der Vergangenheit ebenfalls überwiegend formtypologisch erforscht[38]. Insbesondere die Entwicklung und Herstellungsweise der Preziosen waren von Interesse, sie erwiesen sich im Rom der späten Republik und frühen Kaiserzeit jedoch weder als dynamisch noch innovativ[39]. Auf die insbesondere in Katalogen publizierten Funde aus der Vesuvregion[40] griff man meist bei Debatten um die chronologische Entwicklung der einzelnen Gattungen zurück[41]. Ähnlich wie für die Bronzegefäße versuchte die archäologische Forschung lange Zeit, eine Schmuckproduktion in Pompeji zu verorten[42]. Die jüngere Arbeit von Gesa Schenke analysiert antiken Schmuck hingegen nicht mehr nach formalen, typologischen oder chronologischen Kriterien, sondern als ein komplexes Gesellschaftsphänomen[43].

Alle aufgezählten Studien der 1970er bis 1990er Jahre ähneln sich nicht nur in ihrem methodischen Zugriff auf das Material, sondern auch in ihrer Fokussierung auf die Funde aus den Vesuvstädten[44]. In zahlreichen anderen, chronologisch und geografisch breiterer angelegten Untersuchungen stellen die Funde aus Pompeji und Herculaneum nur einen Teil der Materialbasis dar. Dies gilt unter anderem für die antiken Sonnenuhren, die in einer ersten umfangreicheren Arbeit

32 Die erste Typologie für Glasgefäße entstand zu Beginn des 20. Jhs. für die Funde aus Gallien (Morin-Jean 1913). Am weitesten verbreitet ist die Typologie nach Isings (1957); zu den verschiedenen Typologien römischer Gläser: Rottloff 2015, 11–13; zum Formenspektrum in Pompeji unter Bezugnahme auf bestehende Typologien: Scatozza Höricht 2012, 50 f.

33 Scatozza Höricht 1986.

34 Scatozza Höricht 2012 (insb. 26. 29–31 zu den Gefäßen aus Insula I 10).

35 Scatozza Höricht 1986, 77–81. Unter den Gläsern aus Insula I 10 befinden sich Stücke, die sich nur für Pompeji, aber nicht für Herculaneum belegen lassen und auch keiner der lokalen Typologien zuweisbar sind.

36 Vgl. u. a. Lierke 1999, 8–12; 2009; Rottloff 1999, 41–48; 2015, 19–43; Degryse 2014.

37 Die chemische Komposition jedes Glases gibt Auskunft über die Herkunft des Rohmaterials und den Ablauf des Schmelzvorganges (Fünfschilling 2015, 25–53; Cool 2019, 26–29). Bereits Plinius (nat. 36, 192–196) beschreibt drei verschiedene Techniken der Glasherstellung, von denen sich bisher nur das Glasblasen nachweisen ließ (Locher 1999, 12–15; Stern 1999, 441–484; 2007, 357–362; Rottloff 2015, 15). Zu physikalischen und chemischen Analysen pompejanischer Stücke siehe Vallotto – Verità 2002, 63–73; Brill 2012, 373–401.

38 Bis in die späten 1960er Jahre lagen nur Überblicksdarstellungen zu antikem Schmuck vor, die sich zumeist auf die Präsentation von Sammlungsbeständen fokussierten (Pfeiler 1970, 2). Zum Stand der Forschung bis dahin siehe Pfeiler 1970, 5–11.

39 Pfeiler 1970. Zu den grundlegenden Techniken der Schmuckherstellung: Pettinau 1992, 41–49.

40 Siviero 1954; Del Franco 1982, 789–808; Scatozza Höricht 1989; Biroli Stefanelli 1992; D'Ambrosio 2001; Castiglione Morelli 2015, 301–109.

41 Pfeiler 1970, 1–3.

42 Bei den Ausgrabungen zu Beginn des 20. Jhs. wurden in der Casa di Pinarius Cerialis (III 4,b) neben zahlreichen Glaspasten auch 114 Gemmen, Kameen und Halbfabrikate gefunden (Pannuti 1975, 178–190; Lipinski 1982, 824; Eschebach 1993, 106). Dies veranlasste die Forschung dazu, eine lokale Goldschmiedewerkstatt mit Gemmenschneider zu identifizieren. Zu dieser Forschungsdiskussion siehe Pettinau 1992, 39–41; Schenke 2003, 15–18.

43 Schenke 2003, 1.

44 Dies gilt auch für die Vorlage der Räuchergefäße und Miniaturaltäre (D'Ambrosio – Borriello 2001) sowie des medizinischen Instrumentariums (Vulpes 1847; Bliquez 1994) aus Pompeji und Herculaneum.

von Sharon Gibbs in den 1970er Jahren vorgelegt wurden[45]. Sie stellte insgesamt über 300 Exemplare aus dem gesamten mediterranen Raum zusammen, darunter auch pompejanische Stücke, wie das aus der Casa del Menandro (I 10,4) (**Kat. 006**)[46]. Gibbs befasste sich mit der trigonometrischen Funktionalität[47] der Objekte sowie dem Vergleich des archäologischen Materials mit dem in den antiken Schriftquellen überlieferten Typenspektrum[48]. Darauf aufbauend legte Eva Winter vor einigen Jahren eine neue, umfangreichere Untersuchung[49] vor, die auch die Verbreitungsgebiete und Aufstellungskontexte[50] der Sonnenuhren miteinbezog. Ihr Ziel war es, die Gattung der Sonnenuhren als einen Bestandteil der Alltagswelt mit einem Diskurs über die Rolle von Zeiteinteilung in der Antike zu verbinden[51].

Einen vergleichbaren holistischen Ansatz verfolgten Frederic Moss und Robert Cohon in ihren Studien zu den römischen Marmortischen, die zahlreich in Pompeji zu Tage kamen und bereits in Ansätzen von Pernice untersucht wurden[52]. Während Cohon[53] die zweibeinigen und an den Kurzseiten geschlossenen Tische analysierte, widmete sich Moss[54] den übrigen Varianten dieser Gattung. Die dort erarbeiteten Typologien und Chronologien sowie die Beobachtungen zum Gestaltungs- und Funktionsspektrum römischer Marmortische bilden bis heute den status quo der Forschung[55]. Die Exemplare aus den Vesuvstädten sind in beiden Arbeiten von zentraler Bedeutung, weil sie geografisch und chronologisch eng beieinanderliegen[56]. Einen entscheidenden Beitrag zum Verständnis dieser Objekte im Kontext der pompejanischen Wohnarchitektur lieferte Jens-Arne Dickmann. Er konnte überzeugend darlegen, dass eine typologische Ordnung der Tische anhand ihrer Stützenanzahl und ihrer Decoration weder ihre Nutzung noch ihre Wirkung im Haus angemessen zu erklären vermag[57]. Stattdessen seien die Entwicklung und Gestaltung dieser Objekte unmittelbar mit Veränderungen in der Wohnarchitektur verknüpft[58].

45 Die wissenschaftliche Untersuchung dieser antiken Zeitmesser begann bereits im späten 19. Jh. Die frühen Forschungen waren jedoch ausschließlich philologisch, epigrafisch und althistorisch ausgerichtet, da die Wissenschaftsgeschichte der Astronomie im Fokus stand (Winter 2013, 1–11). Deonna (1938, 187–195) untersuchte Sonnenuhren als Ausstattungselemente delischer Wohnhäuser als erster aus archäologischer Perspektive. Er erkannte, dass diese insgesamt 25 Objekte aus Delos in ihrer Gestaltung anderen Gattungen von steinernen Möbeln und Geräten glichen.

46 Siehe dazu Gibbs 1976, 145 ohne Foto oder Skizze.

47 Zu den Analysegrundlagen: Gibbs 1976, 12–58.

48 Insbesondere zu den Überlieferungen Vitruvs siehe Gibbs 1976, 59–65. Sie dokumentiert zwar epigrafische Informationen zu den Stücken, wertet diese jedoch nicht aus. Ebenso wenig sind die chronologische und regionale Verteilung oder ihre Kontexte von Interesse (vgl. dazu Winter 2013, 9).

49 Zur Typologie von Sonnenuhren: Winter 2013, 39–74.

50 Zu Zeitmessern u. a. in Heiligtümern, Thermen, Gräbern und Wohnhäusern siehe Winter 2013, 185–232.

51 Winter 2013, 6–11.

52 Pernice 1925, 1–12.

53 Cohon 1989.

54 Moss 1989. Er nimmt insgesamt 606 römische Marmortische auf (Moss 1989, 1 Anm. 2). Zur umfassenden Typologie (Typus 1–10) und den unterschiedlichen Varianten der Marmortische siehe Moss 1989, 11–54. Die ästhetisierende Arbeit an diesen Objekten ist nicht auf die Steinbearbeitung beschränkt. Einige Stücke waren stuckiert, bemalt und mit Einlegearbeiten in Metall oder Glaspaste versehen (Moss 1989, xii). Oftmals sind ihre figürlichen Formen vereinfacht und mit wenig Detailarbeit gefertigt. Folglich lassen sie sich kaum stilistisch mit Bezug zur Großplastik einordnen (Moss 1989, 1–10).

55 Vgl. De Carolis 2007, 93–113; Sinn 2015, 304–306.

56 Dickmann 1999, 115 Anm. 355 zählt für Pompeji über 60 Exemplare. Moss (1989, 162–188) bearbeitet Pompeji als Fallstudie, um die von ihm definierten Typen genauer datieren zu können. Er versuchte, eine regelmäßige Verbindung zwischen Marmortisch-Typen und Wandmalereistilen des jeweiligen Raumes, in dem sie standen, zu erkennen. Auf diese Art und Weise sollte ein externes Datierungskriterium erarbeitet werden.

57 Dickmann 1999, 110 Anm. 320.

58 Dickmann 1999, 108–121. 125 f. 301–309. 375–378.

Die Gattung der Fulcra wurde methodisch ähnlich bearbeitet[59]. Sabine Faust beobachtete eine Entwicklung von insgesamt vier chronologisch aufeinanderfolgenden Typen[60] und konnte das Material anhand seines Verbreitungsgebietes in zwei geografische Gruppen einteilen. Mit Fulcra verzierte Betten scheinen ausschließlich ein Ausstattungsphänomen des Hellenismus und der frühen Kaiserzeit zu sein[61]. Die wenigen Funde aus Pompeji[62] gehören zur ‚westlichen Gruppe'[63] und weisen im Unterschied zu den meisten bekannten Exemplaren sowohl einen Fundkontext als auch einen sicheren Terminus ante quem (79 n. Chr.) auf. Dies ist das späteste, außerstilistische Datierungskriterium der gesamten Gattung. Das in Pompeji erhaltene Formenspektrum der Fulcra erscheint allerdings veraltet, denn die hier wiederholt auftretenden, s-förmig geschwungenen Beschläge wurden im Verlauf des 1. Jhs. n. Chr. durch Betten mit an drei Seiten umlaufenden geraden Lehnen abgelöst, wie sie beispielsweise in Herculaneum erhalten sind[64].

Die von Ute Klatt erarbeitete Chronologie der bronzenen Klapptische fußt ebenfalls auf den Funden aus den Vesuvstädten als chronologische Fixpunkte[65]. Noch in den frühen Arbeiten der 1920er Jahre als eine im hellenistischen Osten entwickelte und später in Rom übernommene Gattung interpretiert[66], werden klappbare Altar- und Tischkonstruktionen heute als genuin römisch gedeutet[67]. Die Bronzetische bestehen aus einem drei- oder vierbeinigen, zusammenlegbaren Unterteil und einer Tischplatte. Die vierfüßigen Varianten sind die älteren Vertreter dieser Gattung[68], die gegenüber den Dreifüßen im Verlauf des 1. Jhs. n. Chr. an Bedeutung verlieren[69]. Da beide Varianten bei den Ausgrabungen im Stadtgebiet Pompejis gefunden wurden, schlussfolgerte Klatt in ihrer auf die typologisch-technische Entwicklung dieser Gattung konzentrierte Analyse des Materials[70] einen Umbruch im 1. Jh. n. Chr.[71]

Methodologisch lässt sich an die Arbeiten von Faust und Klatt die Studie Norbert Frankens anfügen[72], der in den 1990er Jahren bronzene Waagen und ihre dazugehörigen Gewichte in den

59 Bereits im späten 19. und frühen 20. Jh. wurden diese Objekte anhand von Vasenbildern als charakteristische Bettbeschläge identifiziert (Petersen 1892, 36–46; Pernice 1900, 177–198; Ransom 1905; Greifenhagen 1930, 137–165). Die antiken Schriftquellen zu mit Beschlägen verzierten Betten fasst Faust (1989, 31–33) zusammen.

60 Zur Entwicklung der vier Fulcra-Typen siehe Faust 1989, 34–40 (Typ I). 41–49 (Typ II). 50–54 (Typ III). 54–57 (Typ IV).

61 Faust 1989.

62 Neben den Funden aus der Casa del Menandro ist ein weiteres Typ-III-Fulcrum aus der Casa di Fabio Rufo (VII 16,22) dokumentiert (Faust 1989, 310). Darüber hinaus stammen zwei Typ-IV-Fulcra aus der Casa di Giulio Polibio (IX 13,1–3) (Faust 1989, 312–314) und Haus III 2 (Faust 1989, 304). Ein weiteres Bett hat sich in der Casa di C. Vibius Italus (VII 2,18) erhalten (De Carolis 2007, 82 Anm. 25).

63 Faust 1989, 152 f. Karte 2. Diese Gruppe stellt nach Faust (1989, 50) eine Modifikation der ursprünglich hellenistischen Form für den römischen Markt dar. Siehe zu den Klinen mit Fulcra aus Pompeji weiter Faust 1989, 54–57; Wallace-Hadrill 2008, 429–433. Darüber hinaus stammen zahlreiche Protomen und Medaillons aus der Vesuvregion (Faust 1989, Kat. 32. 36–39. 208–223. 299. 305. 306–309. 311. 314).

64 Richter 1926, 133; Faust 1989, 150. 153; Ulrich 2007, 232–235. Aus Herculaneum sind fast ausschließlich die an drei Seiten geschlossenen Klinen überliefert (Faust 1989, Kat. 122–131). Nur eine ist hingegen in Pompeji (Casa di Criptoportico I 6,2–4) gesichert: Faust 1989, Kat. 197 f.

65 Klatt 1995, 358.

66 Schwendemann 1921, 98–185.

67 Wuilleumier 1928, 123–149; Boube-Piccot 1975, 35–40; Nuber 1985, 53–57. Harl-Schaller (1976/1977, 45–56, insb. 53 f.) erkannte eine thematisch einheitliche Gestaltung der mischgestaltigen Möbelfüße, die sich in zwei thematische Gruppen aufteilen: ‚kindliche Figuren mit aphrodisischem und dionysischem Beiwerk' und ‚dionysische Figuren'.

68 Klatt (1998, 357) postuliert eine lange Laufzeit für diese Objekte, da sie weitervererbt oder -verhandelt werden konnten; zu dem Stück aus Herculaneum: Klatt 1995, 462 f. (Kat. V2); zu den Stücken aus Pompeji: Klatt 1995, 464 f. (Kat. V5–V7). Die Exemplare aus der Casa del Menandro (I 10,4) waren zu dieser Zeit unpubliziert und lagerten in den Magazinen Pompejis.

69 Klatt 1995, 358. Nur 5 % der bekannten Objekte sind vierbeinige Konstruktionen.

70 Dies geschieht vor dem Hintergrund, dass die stilistische Einordnung kleinformatiger Bronzeskulpturen mediokrer Qualität methodisch problematisch ist (Klatt 1995, 357).

71 Klatt 1995, 369–371.

72 Franken 1993; 1995.

Blick nahm[73]. Er sortierte das bekannte Material typologisch und widmete sich Herstellungs- und Werkstattfragen sowie chronologischen, ikonografischen und interpretatorischen Problemen[74]. Alle aus der Vesuvregion stammenden Schnellwaagen ließen sich anhand formaler Charakteristika zu einem einheitlichen ‚Typus Pompeji'[75] zusammenfassen, dessen Verbreitung auf Kampanien und Latium begrenzt ist[76].

Diese Synopse der Forschungsgeschichten zahlreicher Fundgattungen im letzten Drittel des 20. Jhs. verdeutlicht die Zielsetzung, den bis dahin meist unbearbeiteten Bestand von Funden anhand von Formkriterien zu systematisieren[77], ihre Produktion und Verbreitung zu skizzieren sowie eine chronologische Entwicklung innerhalb der jeweiligen Gattung zu bestimmen. Diese typologischen Studien sind für die vorliegende Arbeit von großer Bedeutung, denn sie ermöglichen es, die Objekte aus Insula I 10 in den Kontext der materiellen Kultur des frühkaiserzeitlichen Pompejis einzuordnen. Nur auf Grundlage dieser Arbeiten können die jeweiligen Kleinfunde z. B. als ‚weitverbreitet' oder ‚herausragend' benannt werden. Obwohl bisweilen die Ikonographie der Bilderwelt dieser Objektgattungen von Interesse war (z. B. Fulcra[78], Gewichte[79], Klapptische[80]), wurde ihre Gestaltung mit verschiedenen Materialien, Ornamenten, Figuren und Bildern selten als ein absichtsvoll kreiertes, visuelles System aufgefasst, sondern lediglich als *ornamenta*.

1.3 Objektensembles aus einer Insula: Kleinfunde als Indikatoren für Raumfunktionen

In der anglophonen Forschung zu den römischen Nordwestprovinzen begann in den 1980er Jahren eine methodologische Entwicklung im Umgang mit Objekten aus archäologischen Kontexten[81]. Anstatt Funde typologisch zu ordnen, analysierte man heterogene Objektensembles. Anhand der Funktion der jeweiligen Gegenstände sollten vergangene Aktivitäten antiker Personen hergeleitet werden[82]. Diesen Ansatz übertrug Penelope Allison in den 1990er Jahren auf die Wohnhäuser Pompejis. Anstelle typologisch sortierter Kataloge veröffentlichte sie die Kleinfunde entsprechend dem jeweiligen Fundkontext und verband Fundensembles mit bestimmten Aktivitäten und Raumfunk-

73 Römische Waagen waren seit der 2. Hälfte des 19. Jhs. als antike Gebrauchsgeräte bekannt und erhielten aufgrund ihrer figürlichen Gewichte vereinzelt Aufmerksamkeit. Die frühen Arbeiten waren stark deskriptiv und blieben bis in die 1980er Jahre hinein auf einzelne Exemplare oder kleinere Gruppen aus Grabungen, Museen oder Sammlungen beschränkt (vgl. Menzel 1960; Nuber 1967, 27–39; Philipp 1979, 137–159; Visy 1994, 435–444). Menzel (1985, 127–169) untersuchte erstmals die figürlichen Büstengewichte und stellte fest, dass die Gewichte auch in Zweitverwendung durch das Umformen von Appliken oder Büstengefäßen entstehen konnten. Eine ausführlichere Zusammenstellung der bisherigen Forschung bei Rohmann 2017, 84 Anm. 3.

74 Franken 1994, 13.

75 Franken 1993, 77–81. Die Unterscheidung in die Typen ‚Pompeji' und den Vorgänger ‚Valle Ponti' (laut Franken 1993, 72–77 spätestens seit dem letzten Viertel des 1. Jhs. v. Chr. in Gebrauch) ist nicht immer eindeutig (Franken 1993, 75).

76 Franken 1993, 103; 1994, 26. Jüngere Forschungen zu dieser Gattung untersuchen insbesondere das Verhältnis von theoretischem Wissen (mathematisches Hebelgesetzt) und seiner praktischen Anwendung (Balkenwaage): Damerow u. a. 2000, 93–108; Büttner – Renn 2016, 757–776; Rohmann 2017, 83–110.

77 Eine Zusammenstellung der Katalogarbeiten zu Funden aus den Vesuvstädten bei Berry 1997, 184; 2007, 293. Allgemein zu dieser Methodik in der Kleinfundforschung siehe Willis – Hingley 2007a, 7–13.

78 Faust 1989.

79 Franken 1994.

80 Harl-Schaller 1976/1977.

81 Willis – Hingley 2007; Ortisi 2015, 9. 99 f.

82 Zu dieser Entwicklung: Willis – Hingley 2007a, 8 f. Als erste umfangreiche Arbeit mit dieser methodischen Ausrichtung gilt Crummy 1983. Sie ordnete das Material nicht nach Gattungen, sondern stellte Funktionsgruppen zusammen.

tionen[83]. Sie ging davon aus, dass der Fundort der Objekte auch „the location of their end-use“[84] war. Mit dieser Methodik sollten sich Erkenntnisse zu Aufbau, Funktionsweise und sozialer Organisation der römischen Haushalte gewinnen lassen. In ihren Arbeiten resümiert Allison wiederholt die flexible Nutzung und Multifunktionalität sowohl der einzelnen Gegenstände als auch der Räume eines römischen Wohnhauses[85]. Kritisch betrachtet, ist dies jedoch kein Ergebnis, sondern eher ein methodologisches Grundproblem dieses Forschungsansatzes[86].

Parallel zu Allison arbeitete auch Joanne Berry zu Funden aus pompejanischen Haushalten. Ihr Ansatz ist von der anthropologischen Forschung geprägt und betrachtet die Objekte wesentlich dynamischer und flexibler als Allison. Fund und -ort interpretiert Berry als das Ergebnis bestimmter Entscheidungen, z. B. in welchen Räumen und womit man Objekte benutzte oder wie sie gelagert wurden, aus welchen Materialien sie bestanden und welche Aufgaben sie zu erfüllen hatten[87]. Anders als Allison geht sie a priori von einer Multifunktionalität unterschiedlicher Hausbereiche aus. Sie sieht das Potenzial der Fundensembles weniger in der Bestimmung der Raumfunktionen, sondern vielmehr darin, wie innerhalb eines architektonischen Settings verschiedene Lebensbereiche wie z. B. Hausarbeit und Freizeit oder Wohnen und Produzieren miteinander in Beziehung standen[88].

Diese von Allison und Berry erarbeiteten methodischen Ansätze sind für die Untersuchung von Objekten aus pompejanischen Häusern bislang nicht merklich modifiziert oder weiterentwickelt worden[89]. Ihre gattungsübergreifenden Analysen und ihr Schwerpunkt auf einzelne Haushalte einer Insulae sind für die vorliegende Arbeit von zentraler Bedeutung und werden übernommen. Es ist allerdings methodisch problematisch, den Fundort eines Objektes als Ausgangspunkt für spätere Kontextualisierungen zu sehen[90]. Denn auch wenn die verschiedenen Dinge im Haus sowohl einen Aufbewahrungs- als auch einen bevorzugten Nutzungsort besaßen[91], muss letztlich dieser nicht dem von den Ausgräbern dokumentierten Fundort entsprechen. Zahlreiche äußere Umstände konnten die Fundlage eines Gegenstandes in Pompeji beeinflussen, worauf im Folgenden näher eingegangen wird.

Exkurs: Erdbeben, Vesuveruption und mobile Kleinfunde. Eine Problematisierung des Fundortes

Der Vesuvausbruch und der Verschüttungsprozess der Stadt Pompeji scheinen auf den ersten Blick für Fragestellungen hinsichtlich des Designs von Kleinfunden nicht von zentraler Bedeutung. Dennoch müssen diese Aspekte im Folgenden erörtert werden, um die methodischen Probleme bei

83 Allison 1995, 145–176; 1997, 321–354; 2002, 58 f.; 2004, 3–8; 2006, 3–6. Eine in Teilen kritische Auseinandersetzung mit diesem Ansatz wurde insbesondere von Dickmann (2006, 287–299) verfasst.
84 Allison 2002, 58. Dort heißt es weiter: „Rather than a typological catalogue, it will include a provenance-oriented catalogue which is concerned with the specific context and with the consumption of each artefact. Thus, the objective of employing this format is to systematize these artefacts according to house floor assemblages and to use these for investigations of the spatial distribution of activities around the houses“. Zwischen den 1980er und den 2000er Jahren verschob sich die Forschungsperspektive auf antike Haushalte. Sie wurden nicht mehr als produzierende, sondern vorrangig als konsumierende Einheiten gesehen: Allison 2009, 12 mit Verweis auf weitere Literatur.
85 Allison 2002, 157; 2006, 398.
86 So Dickmann 2006, 298 f.
87 Berry 1997, 183.
88 Berry 1997, 185; 2007, 299.
89 Für Arbeiten mit Bezug zu Pompeji siehe Whitmore 2013; Peña 2014, 467–474; Griffiths 2016; Berg – Kuivalainen 2019; Berg, im Druck sowie weitere Arbeiten von Ria Berg. Für eine methodische und theoretische Durchdringung von Objekten mit einem Schwerpunkt auf die Nordwestprovinzen siehe insbesondere die Arbeiten von Astrid van Oyen in den vergangenen Jahren: Van Oyen 2015; 2016; Van Oyen – Pitts 2017.
90 Dies hinterfragte bereits Dickmann (2006, 291).
91 Vgl. Sigges 2002, 18.

der bisherigen, ausschließlich fundortbezogenen Auswertung von Objektensembles zu präzisieren. Vor diesem Hintergrund zeigt sich die Notwendigkeit, die Kontextualisierung von Objekten im Haus zu überdenken.

Das Bild eines pompejanischen Haushaltes unmittelbar vor dem Ausbruch des Vesuvs ist nicht einfach zu rekonstruieren. Dieses bindet unmittelbar in die Forschungsdiskussion über den Zustand Pompejis im August 79 n. Chr. ein. Hinsichtlich des Erdbebens von 62 n. Chr. und der sich anschließenden ‚ultima fase di Pompei' wird in der Forschung kontrovers diskutiert, ob Pompeji und seine Häuser im Niedergang begriffen waren, sodass bisweilen gar kein ‚Alltag' möglich war[92]. Für den Fundkontext bedeutet dies, dass die Objekte als Reaktion auf das Erdbeben gehortet, umsortiert, gerettet, alternativ verwertet oder zwischenzeitlich gelagert worden sein konnten[93]. Im Verlauf der Katastrophe blieb genügend Zeit[94], sich während des Asche- und Lapilliregens zur Flucht zu entscheiden, ökonomische und persönliche Wertgegenstände zusammenzupacken sowie gegebenenfalls Hausrat zu verstecken oder in Sicherheit zu bringen[95].

Grundsätzlich waren sowohl Zusammensetzung als auch Verteilung eines Hausstandes innerhalb der Domus im Moment der Auflassung höchst individuell. Darüber hinaus nahm sich der exakte Verschüttungs- und Zerstörungsprozess 79 n. Chr. an unterschiedlichen Punkten der Stadt jeweils anders aus[96]. Ohne die kleinräumige Analyse von Verschüttungsschichten ist eine genaue Beschreibung des Zerstörungsvorgangs einer Insula (und damit der Genese eines Fundensembles) kaum im Detail möglich[97]. Eine solche Dokumentation fand aber bislang kaum statt.

Aufgrund der großen Entfernung zum Krater war Pompeji nach dem Ausbruch zwar mit etwa drei Meter Asche und Bimsstein verschüttet und durch die Ausläufer der pyroklastischen Ströme zerstört, in seinem ruinösen Zustand jedoch noch sichtbar[98]. So konnte man die Häuser mittels Schachtgrabungen betreten und sein Hab und Gut bergen oder andere berauben[99]. Neben der

---

92 Zu dieser Diskussion zusammenfassend u. a.: Berry 1997a, 103–105 mit zahlreichen Verweisen auf ältere Äußerungen zu dieser Frage; Sigges 2002, 29–34; Luongo u. a. 2003, 169–200; Poehler 2011, 149–163; Zevi 2018, 459–465.

93 Allison 2006, 9–15. Sigges (2002, 21. 32 f. 35) vermutet aufgrund seiner Fundanalyse in den Häusern Pompejis hingegen ein weniger beeinträchtigtes Alltagsleben. Um valide Aussagen zur ‚ultima fase di Pompei' treffen zu können, bedürfe es ihm zufolge einer umfassenden Studie, die sämtliche Befunde auf Spuren alltäglicher, ‚normaler' Handlungen und auf ‚besondere' Umstände wie Reparaturen, Umarbeitungen, Zwischenlagerungen hin analysiert. Eine solche Untersuchung existiert aber bis dato nicht. Zu Recht wurde kritisiert, dass diese Kategorisierungen von ‚normal' und ‚besonders' einer modern-westlichen Vorstellung entspringen. Sie setzen die Grundannahme voraus, es gäbe in antiken pompejanischen Haushalten einen normierten, logischen und systematischen Ist-Zustand, von dem bisweilen abgewichen wurde. Siehe dazu Berry 1997, 185; Sigges 2002, 32 f.; Dickmann 2006, 292 f.; Monteix 2012, 61–63.

94 Mit dem Wechsel von weißem zu grauem Bimssteinregen setzten die pyroklastischen Ströme ein. Jedoch lag Pompeji nicht in deren unmittelbaren Wirkungsgebiet (‚direct flow zone'). Die heißen, zerstörerischen Ströme erreichten die Stadt erst 19 Stunden nach Beginn des Ausbruchs. Zum vulkanologischen Ablauf der Eruption siehe Sigurdsson u. a. 1982, 39–51; Lirer – Pescatore – Booth – Walker 1986, 759–772; Cioni u. a. 1990, 179–198; Sigges 2002, 62–68. Eine chronologische Abfolge dieser ‚plinianischen Eruption' unter Berücksichtigung der Schriftquellen bei Barth 2011, 73–80.

95 Nach Sigges (2002, 27 f.) wurde die Stadt schnell aufgegeben und folglich hatte die Flucht kaum Einfluss auf die Fundlage und Hausausstattung.

96 Im Anschluss an eine kleine phreatomagmatische Explosion waren die ersten sieben Stunden des Vesuvausbruchs von Ascheregen und dem Niederschlag weißer Bimssteine bis zu einer Höhe von 1,4 m geprägt. Unter dieser Belastung brachen die Dächer der Häuser nach einiger Zeit ein. Der Niederschlag nahm – da er sich in höheren Luftschichten bewegte – im Stadtgebiet von Nordwesten nach Südosten hin zu. Dies ergaben stratigrafische Untersuchungen insbesondere vor den Stadttoren. Trotz der Nähe der verschiedenen Untersuchungsplätze zueinander, unterscheiden sich die Schichtenabfolgen merklich: Cioni u. a.1990, 179–198.

97 Sigurdsson u. a. 1982, 39–51; Sigges 2002, 64 f.

98 Zur Auswirkung der Eruption auf den Befund Pompeji allgemein: Bon 1997, 7–12; Lazer 1997, 102–120.

99 De Carolis 1999, 23; Patrivelli – De Carolis 2001, 111–145; Luongo u. a. 2003, 169–200; Guzzo – Wieczorek 2004; Berry 2007, 293; Barth 2011, 73–80; Dickmann 2015, 211 f.; Zevi 2018, 459–465. Sigges (2002, 72 f.) führt eine Reihe von Autoren an, die gegen diese These argumentieren, z. B. Tassinari 1993, 230 f. in Bezug auf die nachträgliche Bergung von Bronzegefäßen.

Fluchthandlung bedeutet dies einen weiteren (potenziellen) Eingriff in den Bestand des Hausinventars einer Insula. Während der archäologischen Ausgrabungen seit dem 18. Jh. kam es zudem zu einer starken Selektion des Fundmaterials anhand des Materialwerts, der Vollständigkeit der Objekte und der Wiederholung bestimmter Funde, was insbesondere zuungunsten der Keramikfragmente ausfiel[100].

Es ist paradox, dass der Begriff ‚Pompeii Premise' als Terminus technicus in der Archäologie für einen geschlossenen, ungestörten Befund eingeführt wurde, Pompeji selbst jedoch kein Beispiel dafür ist[101]. Die Funde aus den antiken Häusern waren in jeder Situation mobil, sei es (a) im antiken Alltag, (b) im Zuge einer möglichen Neuorganisation des Haushaltes nach dem Erdbeben 62 n. Chr., (c) während des fluchtartigen Verlassens, (d) durch die Eruption und Zerstörungskraft des Vesuvausbruchs und (e) durch nachträgliche Eingriffe in die Ruine und Raub. Die zusammengetragenen Argumente sollen verdeutlichen, dass eine grundsätzliche und direkte Verknüpfung der Objekte mit ihrem Fundort für eine Auswertung und Interpretation nicht immer angebracht sind. Dies meint jedoch nicht, dass die Fundlage eines Objektes irrelevant ist. In dieser Arbeit stehen das Objektdesign und die Wirkung von Gefäßen, Geräten und Instrumenten im Mittelpunkt. Der Fundort der jeweiligen Gegenstände bildet hierfür nicht den Ausgangspunkt weiterer Kontextualisierungen. Vielmehr wird ein neuer methodischer Ansatz erprobt, der die Mobilität und Dynamik von Kleinfunden im Haus berücksichtigt und so eine neue Möglichkeit der Objektbetrachtung eröffnet[102].

2. Die Insula del Menandro (I 10)

Eine Einführung in die Grabungs- und Forschungsgeschichte der Insula I 10 verdeutlicht, dass sie auf Grund der Dokumentation und bisherigen Analyse der Funde zu den am besten dokumentierten Wohnblöcken Pompejis zählt (Kap. 2.1)[103]. Insofern bietet sie eine geeignete Ausgangslage für neue, weiterführende Fragestellungen. Aufgrund der sich von den bisherigen Untersuchungen unterscheidenden Ausrichtung der vorliegenden Arbeit war eine kritische Sichtung des Materials in den Magazinen Pompejis notwendig. Diese Vorarbeit (Kapitel 2.2) diente insbesondere dazu, herauszufiltern, welche Materialbasis für die Untersuchungen zu Decor und Design realiter zur Verfügung steht.

2.1 Ausgrabungen und Erforschung der Insula I 10

Die trapezförmige Insula I 10 (Abb. 2) befindet sich in einem Übergangsbereich zwischen der pompejanischen Altstadt im Südwesten und dem östlichen Teil der Stadt. Bereits vor den archäologischen Ausgrabungen im 20. Jh. fanden Eingriffe in diesen Befund statt. Es sind zahlreiche Raublöcher nachgewiesen, deren Analyse es ermöglichte, die genaue Bewegungsrichtung der Raubgräber zu skizzieren. Die Abfolge der Raublöcher verband ganze Raumabfolgen miteinander, sodass diese als antike Störungen gedeutet wurden, auch wenn der genaue Zeitpunkt nach der Verschüttung nicht

---

100 Sigges 2002, 20. 41. Dies wird für die Funde aus Insula I 10 noch im Detail erörtert.

101 Allison 1992, 49–56. Siehe hierzu weiter u. a. Binford 1981, 195–208; Schiffer 1985, 18–41; Kadrow 1998, 285–301; LaMotta – Schiffer 2002, 19–29; Sigges 2002, 69–82; Dickmann 2015, 212.

102 Siehe Teil II Kap. 3.

103 Eine kurze Geschichte der Freilegung Pompejis bei Foss 2007, 28–42. Zur archäologischen Erschließung der Insula I 10 siehe ausführlich u. a. Maiuri 1933, 5–11; Ling 1997, 10–13; De Simone 2003, 70–83; Stefani 2003a, 355–367; Allison 2006, 3–15.



Abb. 2: Grundriss der Insula I 10.

exakt bestimmbar ist[104]. Für das Fundspektrum ist diese antike intentionale Störung von großer Bedeutung, da mobile Objekte wie Münzen, Schmuck, Silbergerät und -gefäße oder Statuetten aus diesem Grund fehlen können[105].

Die ersten archäologischen Arbeiten fanden zwischen 1927 und 1932 unter der Leitung von Amadeo Maiuris statt[106]. Im Bereich des ‚vicolo del Menandro' zwischen Insula I 6 und I 10 beginnend, wurde zunächst die Nordfassade des Wohnblocks freigelegt. Von hier aus arbeiteten sich die Ausgräber weiter in das Atrium (bis Herbst 1928) und den Peristylbereich (1930/1931) der Casa del Menandro (I 10,4) vor. Die Wohneinheiten an den äußeren Ecken der Insula wurden in den letzten

104 Zu den posteruptiven Eingriffen in die Insula und die Diskussion ihrer chronologischen Einordnung siehe u. a. Dickmann 2011, 299–308; 2015, 211 f. 216. Der erste neuzeitlicher Eingriff in den Befund von Insula I 10 geschah durch die Anlage des Canale Conte di Sarno durch den Architekten Domenico Fontana im Jahr 1592. Dieser Kanal untertunnelt den Wohnblock von Ost nach West. Zu dessen Wartung wurde ein Schacht im Nordwestbereich des Gartenperistyls der Casa del Menandro (I 10,4) angelegt (Ling 1997, 11; Di Maio 2003, 84–89).

105 U. a. Dickmann 2015, 212 mit Anm. 4

106 Zur den Arbeiten Maiuris in Pompeji: Foss 2007, 35 f.

beiden Jahren der Grabungen erschlossen[107]. Zu jeder freigelegten Domus liegt ein Grabungstagebuch vor, das sowohl den Arbeitsfortschritt als auch die einzelnen Funde dokumentiert[108]. Kam es hier zu Dokumentationsfehlern (z. B. doppelte oder fehlerhafte Inventarnummern), waren diese Objekte später nicht mehr identifizier- und zuweisbar.

Allison konstatierte im Rahmen ihrer Aufarbeitung eine starke Auswahl des Fundmaterials während der Ausgrabungen. Fragmentierte Objekte, wie z. B. Keramikfunde, wurden selten genauer betrachtet und fast nie inventarisiert. Diese bekamen nur dann eine Inventarnummer, wenn die Gefäße vollständig oder die Scherben verziert, beschriftet oder gestempelt waren[109].

Die Ergebnisse der sechs Jahre andauernden Ausgrabungsarbeiten der Insula I 10 umfassen keine stratigrafischen Daten oder detaillierten Bauaufnahmen[110], da der Fokus auf den qualitätvollen Wandmalereien, den Mosaiken und den spektakulärsten Funden lag[111]. Zu letzteren gehört insbesondere der bedeutende Silberschatz aus der Casa del Menandro (I 10,4), der nicht nur für Pompeji einzigartig ist[112], sondern generell für die Erforschung römischer Silbergefäße eine zentrale Rolle spielt. Es handelt sich um einen von insgesamt drei bekannten Silberschätzen aus dem 1. Jh. n. Chr.[113] und um den einzigen, der unter modernen Ausgrabungsbedingungen zutage trat[114].

107 Maiuri 1929, 354–438; Ling 1997, 10–13. 332 f.

108 Im Anschluss übertrug man die Fundnummern aus den Grabungstagebüchern in Inventarlisten, die den Grabungsberichten angehängt wurden, mit teils näheren Beschreibungen zum Fundkontext innerhalb des Raumes (Allison 2006, 7–10). Ling (1997, 11) listet die jeweiligen Bände und Seiten zu den Grabungen in der Insula I 10 auf. Darüber hinaus erschließen sich über diese Einträge die gleichzeitigen Restaurations- und Wiederaufbaumaßnahmen der Insula (Ling 1997, 12 f. mit Verweisen auf die jeweiligen Einträge).

109 Allison 2006, 8. 435–442. Die Grobkeramik aus Insula I 10 fehlt nahezu vollständig und die Feinwaren sind lediglich in kleinen Auszügen dokumentiert. Die geringe Anzahl der dokumentierten Keramikfunde aus Insula I 10 wird insbesondere im Vergleich mit neueren Grabungen deutlich (vgl. z. B. die Menge an Terra sigillata bei Lavizzari Pedrazzini 1984, 214–233 oder Luongo 2014, 287). Zu diesem lückenhaften Bild hinsichtlich des Keramikspektrums aus Insula I 10 kommt hinzu, dass die Zusammensetzung, Herkunft und Produktion des Warenspektrums in der Vesuvregion erst in den vergangenen Jahren intensiver erforscht werden. Zur Produktion von Keramik in Pompeji zusammenfassend: Peña – McCallum 2009, 57–79. Zum Warenspektrum in Pompeji: Pucci 1977, 9–21; Lavizzari Pedrazzini 1984, 214–233; McKenzie-Clark 2012, 33; Luongo 2014, 287 Anm. 2; Bustamante u. a. 2016, 23 f.; Assenti 2017, 289. Zu der ‚Pompeian Red Ware' siehe Peacock 1977, 148 f.; Chiosi 1996, 225–233; Di Domenico 2014, 251; Assenti 2017a, 631 f. Zur ‚Vesuvian Sigillata' siehe McKenzie-Clark 2012; 2012a.

110 So bemerkt Ling (1997, 2) kritisch, dass Maiuri lediglich drei der 493 Seiten seines Buches (Maiuri 1933, 22–25) der Bestimmung von Bauphasen widmet.

111 Maiuri 1933; Elia 1934.

112 Die Funde einzelner Silberobjekte oder kleinerer Sets in Pompeji sind umfangreich bei Guzzo (2006, 104–242) zusammengestellt. Größere Ensembles sind u. a. 15 Objekte aus der Casa dell'Agenteria (VI 7,20); 44 Objekte in einem Haus in der Nähe der Casa dell'Agenteria (VI 7,20); 34 Objekte aus VIII 2,23; 109 Objekte aus der Villa von Boscoreale (siehe Painter 2001, 1–3; Pappalardo 2003, 93–95). Zuletzt mit einem Überblick zum Silber aus Pompeji: Fauci 2006, 35–39; Guasti 2006, 20–27; Guzzo 2006, 104–242; Ciardiello 2011, 169–180; Niemeyer 2018, 38–45. Eine ausführliche Bibliografie zu den Silberfunden aus Pompeji ist bei Guzzo (2006, 243–247) zusammengestellt.

113 Es handelt sich um eine der wenigen Gattungen, deren Dekoration in der Forschung stärkere Beachtung fand, insbesondere hinsichtlich der prächtigen figürlichen Szenen und Bildprogramme sowie ihrer Interpretationsmöglichkeiten und Modi der Lesbarkeit. Explizit zu den Gefäßen aus der Casa del Menandro: Stefani 2006, 191–223. Siehe weiter Müller 1994, 321–352; Huet 1996, 9–31; Baratte 1998, 8–24; Hildebrandt 2015, 101–112; 2017, 367–382. In jüngerer Zeit diskutierte man die Silbergefäße und ihre Bilder innerhalb ihres antiken Verwendungskontextes bei: Stein-Hölkeskamp 2005, 146–154; Dickmann 2011, 266–276; 2015, 115–121; Hielscher 2021, 29–48.

114 Painter 2001, preface. Zwischen den Spuren (inkl. Bronzescharniere, Schlossplatten etc.) einer 150 × 80 cm großen Holzkiste traten zahlreiche in Gruppen sortierte und in schweren Stoff gewickelte Silbergefäße zutage. Zuunterst am Boden lagen 13 figürlich verzierte Becher. Zu Maiuris Tagebucheintrag vom 04. und 05.12.1930 siehe Painter 2001, 4; Pappalardo 2003, 91 f. Zur Konservation und Aufbewahrung im MANN: Fedi 2011, 55–60. Zu einem Schwaz-Weiß-Film aus dem Jahr 1931, der die Auffindung des Schatzes durch Maiuri und die erstmalige Präsentation der Funde in der Öffentlichkeit dokumentiert, siehe <https://media.gedidigital.it/repubblicatv/file/2014/07/18/201838/201838-video-rrtv-pompei_1931_il_rinvenimento_di_p.mp4> (01.11.2021).

Einen erheblichen Einfluss auf die Anzahl der heute noch erhaltenen Funde aus Insula I 10 hatte die Bombardierung des Antiquariums von Pompeji im Jahr 1943[115]. Hier waren bis dahin zahlreiche Objekte aus den Grabungen Maiuris aufbewahrt und museal präsentiert. Nach der Zerstörung des Antiquariums wurden alle noch übrigen Ausstellungsstücke in die Magazine der Granai del Foro und Casa di Bacco gebracht[116]. Die Insula del Menandro (I 10) blieb hingegen von Bombentreffern des Zweiten Weltkrieges verschont. Sie war in der Folgezeit der Witterung, dem Bewuchs und den Touristenströmen ausgesetzt, was sich negativ auf ihren Erhaltungszustand auswirkte.

Eine zweite Phase intensiver Forschungsarbeiten setzte Ende der 1970er Jahre ein, mit dem Ziel, den Befund bestmöglich zu dokumentieren, fehlende Bauaufnahmen zu ergänzen und das Haus vor dem Verfall zu bewahren. John Bryan Ward-Perkins initiierte ein über mehrere Jahre (1979–1986) andauerndes Projekt[117], im Zuge dessen vier umfangreiche Monografien zur Architektur und Baugeschichte, zur Wandmalerei und den Mosaiken, zum Fundmaterial sowie dem Silberschatz entstanden[118]. In diesem Kontext arbeitete Allison die Kleinfunde der Insula I 10 auf, indem sie auf Grundlage der Giornale degli scavi di Pompei (GdS), der Inventarlisten und der Fotografien aus dem ‚Archivio fotografico della Soprintendenza archeologica di Pompei' Maiuris Dokumentation nachverfolgte, prüfte, vervollständigte und Widersprüchlichkeiten korrigierte[119].

Zu Beginn des 21. Jhs. wurde die Casa del Menandro (I 10) nach vorübergehender Schließung für die Öffentlichkeit wieder zugänglich[120], begleitet von einer Ausstellung zu den zentralen Aspekten der antiken Bau- und neuzeitlichen Restaurierungsgeschichte und mit ausgewählten Funden als Zeugnisse des antiken Alltagslebens[121]. Aufgrund des abwechslungsreichen Fundspektrums und des gut dokumentierten Kontextes ist es am Beispiel der Insula I 10 möglich, die Ausstattung verschiedener Haushalte im antiken Pompeji mit Gefäßen, Geräten und Möbeln zu rekonstruieren[122].

Zwar stehen die Funde der Insula I 10 im Mittelpunkt dieser Forschungsgeschichte, aber selbstverständlich wurden auch die Gebäudestrukturen und Decorationen der Insula intensiv archäologisch untersucht. Bei der Casa del Menandro (I 10,4) handelt es sich um eines der größten und prächtigsten Stadthäuser lokaler Eliten. An dieser Domus wurden beispielhaft zentrale Aspekte der Wohn- und Decor-Forschung behandelt, wie z. B. die Ausstattung mit Wandmalereien[123] oder

---

115 Kockel 1986, 445.

116 Einige Funde blieben noch bis in die Jahre 1978/1979 (z. B. Eisenwerkzeuge) bzw. 1997 (z. B. Amphoren und Steinobjekte) zu Anschauungszwecken in den Häusern (Allison 2006, 8).

117 Zur geplanten Dokumentation des Befundes siehe Ling 1981, 94 f.; zur Restauration der Wandmalereien: Mora u. a. 1986, 38–43; Torraca 1987, 140–150. Beschleunigt wurde der gesamte Dokumentations- und Sicherungsprozess durch ein Erdbeben im November 1980, das Teile des Daches zum Einsturz brachte (Ling 1997, 13).

118 Ling 1997; Ling – Ling, 1999; Painter 2001; Allison 2006.

119 Zu ihren Quellen, ihrer Methodik und Strukturierung: Allison 2006, 7–15. Zu den GdS als problematische Quelle für die Kleinfundforschung siehe Berry 1997, 186 f. Allisons Ziel war die Bestimmung von Raumfunktionen und Analyse der Haushaltsorganisation. Da nur wenige aussagekräftige Objektensembles in ‚passenden' Räumen dokumentiert wurden, kommt Allison zu dem Schluss, dass einige Räume verlassen beziehungsweise nur Teile des Insula bewohnt wurden (Allison 2006, 332–334. 405).

120 Zur Errichtung einer modernen Überdachung im Vorfeld siehe De Simone 2003, 70–83.

121 Stefani 2003.

122 Aus diesen Gründen ist der Befund bis heute häufig Bestandteil verschiedener Ausstellungen. Siehe hierzu: Ward-Perkins – Claridge 1978, 153–155; Cicirelli 1993, 74–80; Ling 1996, 65–72. 215–229; Stefani 2003; Meller – Dickmann 2011, 206–315; Rocco 2017, 177–182.

123 Nach ihrer Freilegung und erstmaligen Publikation durch Maiuri blieben die luxuriösen Wandmalereien der Casa del Menandro bis heute im Blickpunkt der Forschung. Ein Anspruch auf Vollständigkeit kann an dieser Stelle nicht formuliert werden. Zu zahlreich sind die beispielhaften Nennungen und Teilaspekte unter denen die Insula I 10 und vor allem die Casa del Menandro (I 10,4) in Einführungs- und Überblickswerken zu Pompeji, zur römischen Wandmalerei oder einzelnen Aspekten antiker Wohnkultur angeführt wird. Siehe u. a. Beyen 1960, 120–198; Barbet 1985, 184 f.; Laidlaw 1985, 77 f.; Ling 1991, 34. 73 f. 97 f. 136 f. 150. 205. 212; Ehrhardt 2012, 20. 38. 43. 131–133. 135. 175. 182 f. 204. 212. 218. 222–224. Neben einer intensiven Analyse und Einordnung der Wandmalereien in das stilistisch-relativ-

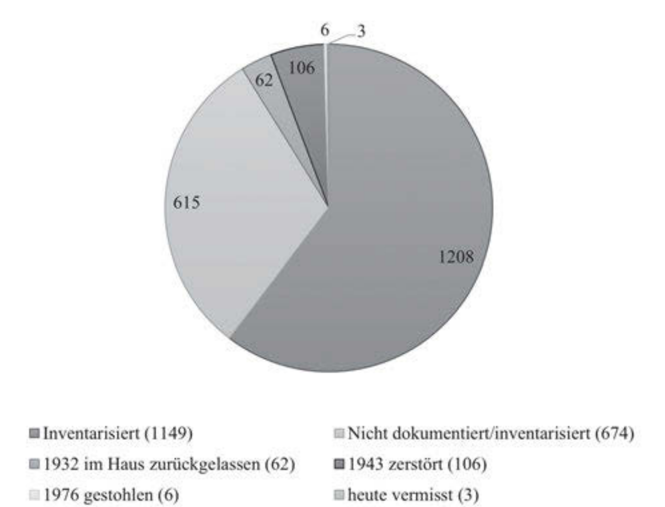


Abb. 3: Übersicht über die Inventarisierung der Funde aus Insula I 10.

der architektonische Aufbau eines Hauses mit seinen verschiedenen Funktionsbereichen[124]. Dieser Dokumentations- und Kenntnisstand zur Insula I 10 ist Grundlage für neue, weiterführende Fragestellungen hinsichtlich Objektgestaltung und -wirkung.

2.2 Revision und Selektion des Fundinventars der Insula I 10

Mittels einer Neubetrachtung der Objekte aus Insula I 10 lässt sich bestimmen, welche Funde für weiterführende Untersuchungen realiter zur Verfügung stehen (Abb. 3). Im Zuge ihrer Katalogisierung und späteren Auswertung des Materials differenziert Allison nicht, welche Informationsgrundlage zu dem jeweiligen Katalogeintrag (Kat. 1–2000[125]) vorliegt. Eine Revision zeigt, dass 615 Einträge ausschließlich auf schriftliche Notizen in den GdS basieren und im Zuge der Ausgrabungen weder dokumentiert noch inventarisiert sind (Appendix I). Insofern stehen sie für weitere Analysen nicht zur Verfügung. Das Gleiche gilt für die 106 bei der Bombardierung des Antiquariums von Pompeji zerstörten Stücke (Appendix II) und die im Jahr 1976 gestohlenen Schmuckobjekte (Appendix III). Es bleiben von 2000 Katalogeinträgen noch 1208, die erhalten sind und sich wie folgt auf verschiedene Aufbewahrungsorte verteilen[126]:

chronologische Netz durch Beyen ging es z. T. darum, durch ikonografische und ikonologische Studien übergeordnete Erzähl- oder Sinnzusammenhänge zwischen den Einzelbildern zu erschließen. Ausschließlich zur Casa del Menandro: PPM II (1990) 240–397 s. v. I 10,4, Casa del Menandro (F. Parise Bedoni); Varriale 2007, 335–338; 2012, 163–184; Lorenz 2014, 183–210. Mit der Casa del Menandro als einem von mehreren Beispielen: Moormann 1988, 152–154; Tybout 2003, 505–515; Tomei 2007, 405–445; Lorenz 2008, Kat. K8.

124 Ausschließlich zur Casa del Menandro: Opdenhoff 2011, 256–265; 2014, 382–392. Mit den Häusern der Insula I 10 als einem von mehreren Beispielen: Wallace-Hadrill 1994; Foss, 1997, 197–218; Dickmann 1999; Kastenmeier 2007, 127–133; Anguissola 2010; Lauritsen 2012, 108–113.

125 Die Datenbank endet bei Eintrag ‚2000'. Dies spiegelt jedoch nicht die vollständige Objektanzahl wider, denn einzelne Fundnummern werden noch einmal unterteilt, sobald sie mehrere Fragmente oder Objekte umfassen, z. B.: Allison 2006, Kat. 129i. 129ii. 129iii.

126 Während Allisons Materialaufnahme im Jahr 2001 befanden sich noch 62 Funde zu Anschauungszwecken für Touristen in den Häusern (Allison 2006, 8). Diese sind ebenfalls in den vergangenen Jahren inventarisiert und in die Magazine gebracht worden. Diese Information verdanke ich Direttrice Dott.ssa Grete Stefani während meines ersten Aufenthaltes vor Ort im April 2017.

Aufbewahrungsort	Anzahl
Pompeji, Magazin Casa di Bacco	1025
Pompeji, Magazin Granai del Foro	10
Neapel, Museo Archeologico Nazionale (MANN)	158
Villa von Boscotrecase	5
unsicher[127]	10

Eine Gruppe von 375 Katalogeinträgen ist bei Allison aus unterschiedlichen Gründen separat als ‚supplements' angeführt[128]. Die erste Gruppe von Objekten wurde zwischen 1979 und 1981 unter der Leitung von Antonio D'Ambrosio aus der Casa del Menandro (I 10,4)[129] bzw. der Casa del Fabbro (I 10,7)[130] in die Magazine gebracht. Hierbei handelt es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um Gegenstände, die nach den Ausgrabungen der 1920er und 1930er Jahre im Haus zurückgelassen wurden. Es ist jedoch nicht abschließend gesichert, dass jedes dieser Stücke auch tatsächlich aus dem Haus stammt[131]. Die übrigen ‚supplements' der Casa del Menandro[132] und Casa del Fabbro[133] wurden zwischen 1997 und 2001 neu inventarisiert und befanden sich 2001 noch in den jeweiligen Häusern[134]. Hinter den Fundnummern aus der Casa degli Amanti[135] verbergen sich fragmentarisch erhaltene Eisenwerkzeuge, die nie inventarisiert und zu Anschauungszwecken seit den 1930er Jahren im Haus ausgestellt waren[136].

Von den 1208 Katalogeinträgen und den 375 Supplementen werden einige Fragmente, Funde und Fundgruppen nicht in die weiterführenden Untersuchungen dieser Arbeit aufgenommen. Hierzu zählen ‚gelagertes Baumaterial'[137] und ‚sonstige Rückstände'[138], die Skelettfunde der Insula I 10[139], eine Reihe unbearbeiteter Muscheln[140] sowie zahlreiche Bronze- und Eisennägel[141]. Die in großer Zahl dokumentierten ‚guardispigoli'[142], Scharnierbänder aus Bronze und Eisen[143], Schließbolzen[144] und Schlüssel[145] sind in der Regel schlecht erhalten und keinem Anbringungskontext (z. B. Möbelstück) zuzuweisen. Darüber hinaus existiert eine Vielzahl schlichter Bronzeringe[146] unterschiedlichen Durchmessers. Ob sie einfache Ringgriffe, Teile einer Konstruktion mit

127 Siehe Allison 2006, Kat. 336–340. 370. 1319. 1864. 1358. 1892.

128 Von den 375 ‚Supplements' werden 222 der Casa del Menandro (I 10,4), 148 der Casa del Fabbro (I 10,7) und fünf der Casa degli Amanti (I 10,10–11) zugewiesen.

129 Allison 2006, Kat. Menandro suppl. 1–147.

130 Allison 2006, Kat. Fabbro suppl. 1–133.

131 Das Material setzt sich hauptsächlich aus Amphoren- und anderen Keramikgefäßfragmenten sowie Eisenwerkzeugen und -objekten zusammen.

132 Allison 2006, Kat. Menandro Suppl. 148–222.

133 Allison 2006, Kat. Fabbro Suppl. 134–148.

134 Hierbei handelt es sich überwiegend um Amphoren und Gebrauchskeramik: Allison 2006, 8. 270–274. 283 f. Einige der von Allison angegebenen Räume waren in den Jahren 2017 und 2019 aus Sicherheitsgründen nicht mehr zugänglich. Doch sind mittlerweile alle Objekte vollständig inventarisiert und in die Magazine verbracht worden, sodass sich heute keine Objekte mehr in den Wohneinheiten der Insula I 10 befinden.

135 Allison 2006, Kat. Amanti Suppl. 1–5.

136 Allison 2006, 284 f.

137 Allison 2006, 481 Tab. U.

138 Allison 2006, 482 Tab. V.

139 Allison 2006, 482 Tab. W.

140 Allison 2006, 463 Tab. O11.

141 Allison 2006, 475 f. Tab. S3.

142 Hierunter fallen alle Objekte bei Allison 2006, 465–466, Tab. R.1 und R.2.

143 Allison 2006, 466 Tab. R2.

144 Allison 2006, 468–569, Tab. R.4.

145 Allison 2006, 469 Tab. R.5.

146 Allison 2006, 474 f. Tab. S2.

Ketten[147] oder Fingerringe[148] waren, ist kaum zu entscheiden. Bei einigen Eisenwerkzeugen, wie z. B. Hacken, Hämmer oder Äxten, lässt der schlechte Erhaltungszustand keinen Schluss über ihr ursprüngliches Aussehen zu. Dies gilt auch für kleinere Geräte wie u. a. Scheren, Messer oder Strigiles[149], die meistens zerscherbten Transportamphoren[150] sowie die aus Ton, Blei, Eisen oder Stein gearbeiteten Gewichte unterschiedlicher Größen[151].

3. Zusammenfassung

Es ist evident, dass das breite Spektrum an Fundgattungen aus Pompeji ein ebenso breites Spektrum an Forschungsgeschichten aufweist. Bis dato spielen Kleinfunde bei der Erforschung der Vesuvstädte eine untergeordnete Rolle[152]. Einige Gattungen stellen ein Desiderat dar, andere wurden typologisierend aufgearbeitet und/oder sind in umfassend angelegte Materialstudien eingebunden. Allen Untersuchungen ist gemein, dass sie kaum systematisch Bezug auf die decorative Gestaltung der Gegenstände nehmen. Darüber hinaus hat sich die Wissenschaft bisher nur begrenzt mit den Möglichkeiten der Kontextualisierung von Kleinfunden im pompejanischen Haushalt und Alltag beschäftigt. Allen voran Allison widmete sich in ihren Forschungen der Frage, welchen Beitrag Objekte zur Untersuchung antiker Wohnkultur leisten können. An diesen, eng an den Fundort eines Objektes gebundenen Ansatz schlossen sich in den vergangenen Jahrzehnten nur wenige weiterführende Arbeiten an. Dabei besitzen Objekte großes Potenzial für neue Fragestellungen und Untersuchungen. Für beide Aspekte (Objektanalyse und Objektkontextualisierung) möchte die vorliegende Arbeit einen alternativen Ansatz erarbeiten. Der Überblick über die Ausgrabungs-, Dokumentations- und Forschungsgeschichte der Funde aus Insula I 10 zeigt, dass dieses Hausinventar als exemplarische Grundlage dienen kann, um die decorative Gestaltung pompejanischer *instrumenta domestica* gattungsübergreifend zu untersuchen. Der für dieses Vorhaben notwendige theoretische Hintergrund, das methodische Analyseinstrumentarium und die neuen Konzepte für eine Kontextualisierung werden im folgenden Kapitel vorgestellt.

147 Allison 2006, 474 Tab. S1.
148 Allison 2006, 34.
149 Allison 2006, 451–454 Tab. J1–J7. J12.
150 Allison 2006, 436–438 Tab. A5.
151 Allison 2006, 456 Tab. K1–K3.
152 Im Zuge neuerer Ausgrabungen und der Aufarbeitung von Altgrabungen aus Pompeji wird das Fundmaterial in jüngerer Zeit allumfassend vorgelegt (z. B. Grimaldi 2014; De Carolis 2015; Cool 2016; Coralini 2017; Berg – Kuivalainen 2019). Darüber hinaus werden schrittweise Forschungsdesiderate geschlossen, indem bislang unbearbeitete Materialgruppen untersucht werden, z. B. Tassinari 2009; Scatozza Höricht 2012; Ortisi 2015.

Teil II: Von *decorum*/Decor zu Design – Methodische Vorüberlegungen

Bisher hat sich die archäologische Forschung nur selten umfassend und systematisch mit Elementen und Modi der Gestaltung römischer Kleinfunde beschäftigt[1]. Dies ist das Ziel der vorliegenden Arbeit, die ausgehend von den Funden aus Insula I 10 die Verflechtungen und Zusammenhänge zwischen Objekten, ihrer sinnlichen Wirkung und ihrem Bedeutungspotenzial untersucht. Die Objektgestaltung wird demnach aus phänomenologischer Perspektive thematisiert[2]:

> Phänomenologie [ist] auf der einen Seite eine Methode, seine Vorannahmen über die Welt, über andere und über unsere eigenen Erfahrungen beiseite zu lassen und eine erneuerte, offene Haltung gegenüber der Welt und unserer Wahrnehmung von ihr einzunehmen. Auf der anderen Seite ist sie eine andauernde Bemühung, alles, was wir wissenschaftlich zu erfassen versuchen, in Beschreibungen von unmittelbarsten, ungefilterten Erfahrungen zu gründen, welche wir von der Welt der anderen, der Dinge selbst und unserer eigenen Erfahrung in ihrer eingekörperten Roh-Form haben[3].

Das, was die Erscheinung eines Gegenstandes prägt und ihn (im Kontext dieses Buches) besonders betrachtenswert macht, lässt sich mit ‚Decor' bezeichnen. Begriffe wie Decor, decorativ, decorieren etc. rekurrieren auf den antiken Terminus *decorum* und implizieren ein Konzept von Objektgestaltung, das sich von ‚Dekor(ation)' im Sinne einer oberflächlichen, sinnfreien Verzierung unterscheidet. Als latinisierte Form des griechischen τὸ πρέπον[4] umfasst das *decorum* in der römischen Kultur die angemessene Gestaltung im Allgemeinen[5]. Der Kerngedanke von Adäquatheit umfasst jedoch nicht nur die ästhetische Schönheit (*pulchrum*), sondern ist Teil des römischen Werte-Kanons[6] und tritt in unterschiedlichen Lebensbereichen wie der Rhetorik[7], der *ars* oder der Architektur auf[8]. Durch decorative Gestaltung erhalten Objekte, Gebäude und Räume einen kulturellen Wert und eine soziale Bedeutung[9]. Als *decorum* werden in den antiken Quellen allerdings weder Formvorstellungen noch konkrete Gestaltungselemente beschrieben. Doch zumindest lässt sich generalisieren, dass in der Antike übergeordnete Prämissen existierten, die bestimmte gestaltungsspezifische Konsequenzen nach sich zogen.

In der archäologischen Forschung wurde *decorum* als Leitgedanke für die Gestaltung antiker Lebenswelt oftmals in Bezug auf Bildwerke und ihre Kontextualisierung diskutiert[10]. Andere Studien

---

1 Vgl. Teil I.

2 Einführend in das weite Feld der Phänomenologie: Waldenfels 1980; Fellmann 2006; Wesphal 2014; Applebaum – Ferrarello 2016.

3 Applebaum – Ferrarello 2016, 33

4 Zur Gleichsetzung von τὸ πρέπον und *decorum* als einander ähnliche Prinzipien der Angemessenheit: Perry 2005, 31 Anm. 9; Sluiter – Rosen 2012, 6; Haug 2020, 1.

5 Siehe u. a. Swift 2009, 16 f.; Bravi 2014; Haug 2014; 2020, 1–5; Hölscher 2018, 322 f.

6 „Appropriateness (decor or decorum) was an essential Roman value that found applications in almost all realms of public life" (Perry 2005, 31). Perry (2005, 28–77) entwickelt an dieser Stelle auf Grundlage der Schriftquellen ein Verständnis von *decorum* als soziale Norm der römischen Gesellschaft.

7 Cic. off. 1, 4, 14. 28, 91. 35, 126; Perry 2005, 34–38; Bychkov 2010, 203–211. Zum *decorum* in der römischen Rhetorik siehe Müller 2011.

8 Zusammengefasst bei Haug 2020, 2–4.

9 Hölscher 2018, 323–328. Hölscher (2017, 19) sieht Decor als eine von drei Funktionen (Repräsentation, Decor, Diskursanregung) der bildenden Kunst in der Antike. Decor sei die „‘angemessene Form und Erscheinung‘, die die kulturelle Bedeutung des Gegenstands in sichtbarer Weise aus der Sphäre der rein praktischen Funktion heraushebt" (Hölscher 2017, 30). Die Wahrnehmung von Decor erfordere keine fokussierte und konzentrierte Betrachtung, sondern sei nur ein „diffuses Erlebnis" (Hölscher 2017, 38).

10 Z. B. Dwyer 1988, 105–109 zu *decorum* in der statuarischen Ausstattung pompejanischer Häuser; Muth 1998, 54 f. mit einem besonderen Fokus auf die Mosaike; weiter Hölscher 2007, 128–130; Heinemann 2011, 392. Zu *decorum* als Konzept für die Aufstellung griechischer Skulpturen in römischen Kontexten: Bravi 2012; 2014.

https://doi.org/10.1515/9783110788075-002

bezogen *decorum* nicht ausschließlich auf Bildbedeutungen, sondern auf eine ganze Reihe visuell wahrnehmbarer Gestaltungselemente[11]. Jüngst avancierte der Begriff Decor zum lateinisch-römischen Äquivalent für den griechischen Begriff κόσμος und damit zu einem Synonym für die Ordnung der Welt[12].

Bei der vorliegenden Untersuchung über Phänomene der Objektgestaltung und der Objektwirkung wird das *decorum* hintergründig mitgedacht. Es gilt die Grundannahme, dass alle Bereiche der antiken Lebenswelt durch decoratives Gestalten visuell wahrnehmbare Wertigkeit(en) erhalten, z. B. Gebäudefassaden durch Bauornamentik und -plastik, Innenräume durch Wandmalerei und Mosaike oder öffentliche Plätze durch Statuen und Bögen. Hierbei ist ‚Wert' nicht allein ökonomisch konnotiert, sondern ebenso soziokulturell und ästhetisch[13]. All dies gilt gleichermaßen für Gegenstände eines Haushaltes. Den Kern dieser Arbeit bilden die Fragen nach dem ‚Wie' und ‚Warum' von Formgebung, nach der Materialwahl und ornamentaler sowie figürlicher Ausgestaltung der Kleinfunde aus Insula I 10[14]. Die Objektgestaltung wird von den Dingen her gedacht und an ihnen analysiert.

Jedoch stehen nicht das auf sozialen Aushandlungsprozessen basierende Urteil über die ‚Angemessenheit' (*decorum*) im Fokus, sondern vielmehr das unter anderem technische und ökonomische „Soseinmüssen" und das decorativ und ästhetische „Andersseinkönnen"[15] in all ihren Facetten und Interdependenzen. Ziel ist es, eine Vorstellung von antikem Objektdesign zu gewinnen.

1. Zu den Elementen der Objektgestaltung: Form, Material, Ornament und Bild

Zunächst sollen die einzelnen Elemente Form, Material sowie Ornament und Bild als Konstituenten von Objektgestaltung behandelt werden. Das Spiel mit Form(en), die Verwendung von verschiedenen Materialien und der Einsatz von Ornamenten und Bildern prägen die Gestalt eines Gegenstandes entscheidend. Ausgehend von Konzepten und Thesen sowohl aus der archäologischen und kunsthistorischen als auch der wahrnehmungspsychologischen und designtheoretischen Forschung lassen sich im Folgenden Bestandteile, Modi und Intensitäten antiker Objektgestaltung herausarbeiten. Eine solch transdisziplinare Herangehensweise ist notwendig, weil antike Schriftquellen keine konkreten Gestaltungselemente des Objekt-Decor überliefern, die sich analytisch fruchtbar machen ließen. Die Auswertung und Interpretation der Beobachtungen an den Objekten müssen hierbei aus archäologischer bzw. sozial- und kulturhistorischer Perspektive erfolgen.

---

11 So u. a. bei Haug 2014; 2020; Muth 2018.

12 "Décor, like its Greek equivalent kósmos, does not mean the visual signification of some transcendent content, translated on to visible forms to 'inform' the viewer – rather it *is* the order" (Hölscher 2018, 333). Derart umfänglich kann die Frage nach der Rolle und der Bedeutung von Decor in der griechisch-römischen Antike innerhalb dieser Arbeit nicht behandelt werden.

13 Zum ästhetischen Wert in der Antike und der bisherigen Fokussierung auf ökonomische Werte in der Altertumskunde siehe Porter 2012, 47–70; Reitz 2012, 315–344.

14 Decor meint ausdrücklich nicht die Summe aller potenziellen Sinneseindrücke, die ein Objekt vermitteln kann. Zu diesem Ansatz der ‚Sensory Studies', die sich der Erforschung aller Sinnesempfindungen des Individuums in antiken Kontexten widmen, siehe Howes 2005; Butler – Purves 2013; Bradley 2015; Haug – Kreuz 2016, 73–110; Squire 2016; Betts 2017. Methodisch besonders reflektierend: Grüner 2019, 175–208. Unter dem Begriff des ‚Sensory Artefact' führte Betts jüngst alle physischen Eigenschaften eines Objektes und die von ihm ausgehenden, sensorisch wahrnehmbaren Reize zusammen (Betts 2017a, 26–28).

15 Vgl. Geiger 2018, 293.

Form: Grundsätzlich kann kein Objekt ohne Form sein, denn alles Gegenständliche besitzt Form im Sinne räumliche Ausdehnung seiner Materie[16]. Das formale Erscheinungsbild von Gegenständen wird von der ihnen angedachten Funktion, den physikalischen Eigenschaften des Materials sowie der zu Verfügung stehenden Herstellungstechnik beeinflusst[17]. Darüber hinaus besitzen Objektformen ein semantisches Potenzial und verweisen bei entsprechendem Betrachterwissen auf unterschiedliche Sinnzusammenhänge[18]. Die Menora oder die Chanukkia sind beispielsweise nicht nur Beleuchtungsgeräte, sondern ihre charakteristischen Formen haben sich zu religiösen Symbolen entwickelt[19]. Auch können Objekte durch ihre Form in bestimmten Kontexten als besonders ‚alt' oder ‚modern' auffallen. Des Weiteren passen sich Formen als ‚lokal-typisch' in einen Materialhorizont ein oder ziehen als Exotika Aufmerksamkeit auf sich. All diese Bedeutungen sind Formen aber nicht genuin zu eigen. Sie erhalten sie erst im sozio-historischen Kontext und müssen insofern ebendort analysiert und eingeordnet werden[20].

In dieser Untersuchung werden hinsichtlich der Form drei Aspekte analysiert: die Größe und Gestalt eines Objektes; die Linienführung im Spannungsfeld von kurvig-weich-organisch und geradlinig-hart-geometrisch sowie das Zusammensetzen des Gegenstandes aus mehreren Teilformen. Die Untersuchung von Teilformen und deren Komposition, wie z. B. Henkel und Gefäßkörper, konzentriert sich weniger auf produktionstechnische Verfahren, sondern eher auf die visuelle Rezeption und kognitive Aufnahme der komplex gestalteten Objekte. Nach Irving Biedermanns ‚Recognition-by-Components'-Modell[21] zerlegt die menschliche Wahrnehmung komplexe, dreidimensionale Körper im Zuge ihrer Perzeption zunächst in einzelne volumetrische Merkmale. In einem zweiten Schritt werden mittels Kombination und räumlicher Konfiguration diese einzelnen, zwei- und dreidimensionalen ‚Geometric Icons' (kurz ‚Geons') mental zu Objekten zusammengefügt[22] (Abb. 4). Während dieses Wahrnehmungs- und Verarbeitungsprozesses liegt der Fokus des menschlichen Auges auf Rändern, Kanten und Übergangzonen der einzelnen Formelemente[23]. Aufmerksamkeit erzeugen unter anderem Brüche und abrupte Wechsel im Formenverlauf[24]. Daher sind diese Übergangsbereiche aus wahrnehmungspsychologischer Perspektive prädestinierte Orte für decorative Gestaltung, z. B. mittels Ornamenten oder Bildern. Hinsichtlich des Designs lassen sich drei Modi der Komposition von Einzelformen an einem Objekt unterscheiden[25]:

16 Descartes [1644] 2006, 44–57. Der Begriff ‚Form' besitzt in den verschiedenen Disziplinen der Ästhetik, Kunst- und Kulturwissenschaften diverse theoretische Ausdifferenzierungen. Kern der Diskussion sind die Fragen, ob Form ein materielles oder geistiges Konstrukt ist, ob sie einem spezifischen oder universalen Inhalt dient und ob ihre Organisation eine natürliche oder künstliche Ordnung ist. Siehe weiter dazu: Erlhoff – Marshall 2008, 140. 142–146; Städtke 2001, 465–471. 483–485.

17 Dieser Ansatz ist bereits bei Lipps (1906, 1) zu finden. Zu ‚Form' im Design: Heufler 2016, 38 f.

18 Zu den wahrnehmungspsychologischen Hintergründen siehe Arnheim 1964, 95–148; Gombrich 1994, 95–148; Goldstein 2007, 101–153. Die Verbundenheit, z. B. von menschlichen Körper- und Gefäßformen, wird in der Kunstgeschichte und Archäologie durch sprachliche Analogien wie Fuß, Bauch, Schulter, Hals etc. deutlich (Hölscher 2017, 31; Wolf 2019, 18 f.).

19 Vgl. Berger 2005.

20 Hölscher 2017, 30.

21 Biederman 1987, 115–147; Goldstein 2007, 119–121.

22 Biederman 1990, 41–72; Ansorge – Leder 2017, 119–122.

23 Gombrich 1984, 122; Goldstein 2007, 119; van Gompel u. a. 2007.

24 Gombrich 1982, 133 f. Dies lässt sich empirisch durch Eye-tracking/Okulografie nachweisen. Bei diesem Verfahren der Neuro- und Kognitionswissenschaft werden Fixationspunkte, Sakkaden (Bewegungen) und Regressionen (Rücksprünge) der Augen registriert und dargestellt (Ansorge – Leder 2017, 52 f.)

25 Die Abstufungen gelten als Kategorien für den Umgang mit Einzelformen und -elementen im Design. Zu ihren jeweiligen Definitionen siehe ausführlicher Bürdek 2015, 161; Heufler 2016, 41–43.

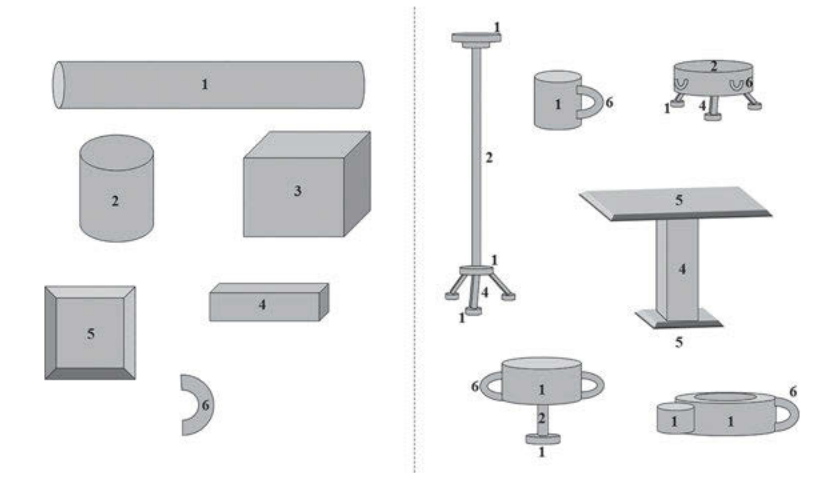


Abb. 4: Geometric Icons (1–6) und Objekte (rechts), die sich aus diesen zusammensetzen.

‚Additiv‘: Hierbei handelt es sich um das einfache, unmittelbare und pragmatische Aneinander- oder Aufeinandersetzen von Einzelformen. Diese sind optisch bzw. ästhetisch nicht miteinander verbunden, sodass jedes Teil bleibt visuell eigenständig bleibt.
‚Integrativ‘: Einzelformen sind bei dieser Komposition durch Übergänge visuell und materiell miteinander verbunden. Optische Störungen durch Kanten, optische Brüche etc. werden durch kaschierte Kontaktzonen reduziert. Das Aneinanderstoßen von Teilformen wird dafür genutzt, visuelle Brüche besonders zu ästhetisieren, was zu einer deutlich verringerten Dominanz der jeweiligen Einzelform führt. Letztlich entsteht so ein visuell homogeneres Ganzes.
‚Integral‘: Zwei oder mehrere Einzelformen bilden eine morphologische Einheit, da sie fließend ineinander übergehen. Die Gesamterscheinung eines Objektes wirkt überwiegend wie ‚ein‘ einzelner Körper, denn Einzelformen wurden in die Gesamtform integriert.

Der formale Aufbau eines Gegenstandes, seine Zusammensetzung aus Einzelteilen und die Gestaltung der Übergänge werden in dieser Arbeit detailliert in den Blick genommen.

Material: Material bezeichnet den physischen Stoff (z. B. Holz, Marmor, Bronze, Keramik etc.) eines Objektes, der in einer Wechselbeziehung zur Form steht[26]. Die Form ist bis zu einem gewissen Punkt an die Materialwahl gebunden und vice versa. Grund hierfür sind die physikalischen Eigenschaften eines jeden Werkstoffes und seine Verarbeitbarkeit. Marmor, Bronze, Glas, Gold etc. sind nur bis zu einem gewissen Maße formbar.

Der ästhetische oder semantische Wert von Materialien wurde in der Antike nur in Ausnahmefällen näher beleuchtet[27]. In römischen Schriftquellen sind zahlreiche Äußerungen hinsichtlich einer angemessenen Materialwahl für unterschiedliche Objekte zu finden[28]. Insbesondere die *Naturalis historia* des Plinius kann als ein Materialitätsdiskurs in der römischen Antike gelesen werden[29], der sich unter anderem mit dem ökonomischen Wert von Materialien und der damit verbundenen *luxuria* auseinandersetzt[30]. Nach Plinius sei beispielsweise die Verwendung von Marmor im privaten Kontext deshalb unangemessen, weil Marmor als Baumaterial (gemeinsam mit Gold,

26 Raff 1994, 13; Wagner 2005, 867; Meier u. a. 2015, 19. 25.
27 Vgl. Dostert – Lang 2006, IX–XXI; Grüner 2017, 25–36. Siehe hierzu Haug – Hielscher 2021, 3–24.
28 Zum platonischen Dialog Hippias maior (Plat. Hipp. mai. 290d), zu dem dortigen Diskurs über ‚das Schöne‘ und zu der Frage nach der Angemessenheit eines goldenen Quirls siehe Böhme 1995, 57; Haug 2020, 1.
29 Anguissola 2021, 29–50; Haug – Hielscher 2021, 3–24
30 Plinius’ Äußerungen zum Umgang mit verschiedenen Materialien sind von moralischen Werturteilen durchzogen. Prunksucht und *luxuria* drücken sich ihm zufolge durch die Verwendung von Marmor, Gold etc. aus. Dies kontrastiert mit den altrömischen Vorstellungen von Tugend, Moral und Mäßigung. Zu Luxus und seiner Verbindung zu Material siehe u. a.: Lapatin 2015, 321–325. Der Vorwurf ostentativen Konsums (z. B. exotischer und teurer Stein- und Holzsorten) wurde oftmals auch als rhetorisches Mittel der Diffamation verwendet (Hildebrandt u. a. 2014, 240). Die ökonomische Wertigkeit von Materialien wird dabei als eine Form der Auszeichnungen verstanden, die sich zum einen

Elfenbein und Edelsteinen) traditionell Heiligtümern vorbehalten war[31]. Er beschreibt ferner, dass die Wandmalerei von prächtiger Marmorverkleidungen verdrängt werde[32] und Porträtbüsten in Silber nur noch dazu dienen, den Materialwert zu zeigen, anstelle der Menschen[33]. Auch werde Silber oftmals für falsche, in seinen Augen zu ‚banale' Objekte verwendet[34]. Wie der ökonomische und soziale Wert der unterschiedlichen Materialien, wie z. B. Gold[35], Silber[36] oder Marmor[37], entsteht, ist jeweils unterschiedlich. Auch für die Beurteilung von Gefäßen ist ihr Material ein zentraler Faktor. Unter anderem Cicero und Seneca beschreiben eine ästhetische und ethische Dichotomie zwischen den Materialien Ton und Gold für Ess- und Trinkgeschirr. Nach Andreas Grüner steht die Nutzung von Tongefäßen stellvertretend für die altrömische Tugend der Bescheidenheit. Gold hingegen sei unnötiger Luxus, sittenlos und dekadent[38]. Allerdings wurde das Material in der klassischen Antike nicht als eine systematisch reflektierte Kategorie aufgefasst, sondern es war vielmehr der Form untergeordnet[39].

Die Wahl des Materials beeinflusst erheblich die Widerstandsfähigkeit und das Gewicht eines Gegenstandes und damit seine Verwendungsmöglichkeiten[40]. Durch die Kombination verschiedener Materialien an einem Objekt lassen sich bestimmte Materialeigenschaften gezielt nutzen. So verbessern z. B. Griffe aus Holz oder Bein die Handhabung von Metallwerkzeugen. Ebenso beeinflusst das Material die Oberflächenästhetik (matt, transparent, glänzend, farbig etc.) sowie die Haptik (rau, glatt, kalt, warm etc.)[41].

Weil Materialien semantisch belegt sein können, tragen sie darüber hinaus zum Aussagegehalt eines Gegenstandes bei[42]. Allerdings sind mögliche Materialbedeutungen nicht pauschal

---

auf das Objekt an sich bezieht, zum anderen aber auch auf seinen Verwendungszweck und das Subjekt, welches den Gegenstand erwarb (Hölscher 2017, 32).

31 Plin. nat. 36, 2–8; zu diesem Phänomen zusammenfassend Sinn 2015, 302–304.

32 Plin. nat. 35, 2.

33 Plin. nat. 35, 4.

34 Silber war zeitweise so beliebt, dass es nicht nur Gold als Schmuckmaterial ersetzte (Plin. nat. 33, 152), sondern auch für Waffen wie Schwertgriffe und -scheiden, für Gürtel und für Alltagsgegenstände verwendet wurde (Plin. nat. 33, 153).

35 Plin. nat. 33, 58–59.

36 Plin. nat. 33, 4.

37 Plin. nat. 33, 164; 34, 48; 36, 55. 59.

38 Grüner 2017, 27–29. Zur Altehrwürdigkeit von Terrakotta im Kontrast zu Marmor als Baumaterial und zu Edelmetall für Statuen siehe Raff 1994, 52 f.; Reinhardt 2021, 129–146; Plin. nat. 35, 158. 36, 26; Liv. 34, 4.

39 Diese ‚Unterwerfung' des Materials unter die Form ist von Platon, über Plotin, Augustinus, Thomas von Aquin bis in Neuzeit überliefert: Raff 1994, 18; Wagner 2005, 867; 2008, 4–6; Strässle 2013, 8 f.; Meier u. a. 2015, 23–26. Mit dem Begriff Skeuomorphismus hat die archäologische Forschung die Übertragung bestimmter Gefäßformen von einem Material in ein anderes beschrieben (Vickers 1998, 3), insbesondere die Nachahmung von Edelmetallgefäßen in Keramik, z. B. Rotfirnisware als Imitation von Gold oder Schwarzfirnisware als Imitation von oxidiertem Silber (Vickers 1998, 14–19). Dass diese Übertragungsprozesse von Form und Material einer allgemeingültigen Materialhierachie folgen (so z. B. bei Raff 1994, 50–52; Lapatin 2015, 327 f.), wird jüngst kritisiert: Wabersich 2014, 219–223. Ton, Glas, Bronze, Silber, Gold stehen vielmehr in permanenter und gegenseitiger Wechselwirkung. Zu einer neuen Konzeptualisierung von ‚Trans-' und ‚Intermaterialität' in der Klassischen Archäologie siehe Engels 2021, 243–261; Flecker 2021, 263–280.

40 Hinsichtlich des Designs ist die Verwendung eines bestimmten Materials eine der zentralen Entscheidungen, weil sie auf alle weiteren Entwurfs- und Entstehungsprozesse Einfluss hat (Erlhoff – Marshall 2008, 267). Zu Material und ‚Materialgerechtheit' im Objektdesign siehe weiter: Raff 1994, 13 f.; Wagner 2003, 135–138; 2005, 866–882; Weltzien – Scholz 2016, 9–13; Küchler 2018, 1–18; Reinhardt 2018, 21–34.

41 Heufler 2016, 40. In jüngerer Zeit bildet sich in Konkurrenz zum produktorientierten Ansatz ein materialorientierter Ansatz hinsichtlich des Designs und in der Architektur heraus. Dieser sieht das Material als Ausgangspunkt des Gestaltprozesses und versucht, die traditionellen Verwendungskontexte bestimmter Materialien aufzubrechen sowie ggf. Materialien umzuinterpretieren: Pahl – Weber 2008, Holzbach 2014; Holzbach – Bertsch 2014; Reinhardt 2018.

42 Insbesondere die Kunstgeschichte hat in den 1990er Jahren und zu Beginn des 21. Jhs. begonnen, eine Materialikonographie/Materialikonologie in ihrer Disziplin zu etablieren: Wagner 2001; Wagner u. a. 2002; Raff 2008, 8. 13–17.

zu verstehen, sondern lassen sich in bestimmten Situationen oder Kontexten aktivieren[43]. Material kann im Verlauf der Zeit „semantisch aufgeladen", „entladen" und „neu geladen"[44] werden. „Wenn etwa Giallo antico die Apotheosesäule Caesars zu in den Himmel züngelnden Flammen verwandelt und eine Orientalenstatue zum Symbol für die Macht des römischen Reichs werden läßt, Bigio morato für dionysische Figuren verwendet, Porphyr oder Gold den römischen Kaisern vorbehalten bleibt, wenn die den Göttern reservierte Gold-Elfenbein-Technik auch für die Statuen der Mitglieder des makedonischen Königshauses im Philippeion von Olympia Verwendung findet oder das Dunkelgrün der korinthischen Kapitelle am Portal und im Atrium des Samnitischen Hauses in Herculaneum patinierte Bronzekapitelle nachahmt, dann wird offensichtlich, wie die materielle Form den Inhalt konstituiert bzw. sich bestimmte Inhalte an entsprechende Materialien knüpfen"[45]. In dieser Untersuchung wird das Material der Objekte als ein Gestaltungselement mit funktionalen, ästhetischen und semantischen Eigenschaften und insbesondere seiner visuellen und haptischen Erfahrbarkeit verstanden[46].

Ornament und Bild: In dieser Arbeit stellen ‚Ornament' und ‚Bild' eine gemeinsame Analysekategorie dar. Damit wird dem aktuellen Forschungsstand zu diesen Gestaltungselementen in der griechisch-römischen Antike Rechnung getragen[47]. Lange Zeit bildeten diese beiden Begriffe einen Gegensatz. Bilder und Figuren wurden als Kunst und als Bedeutungsträger bewertet, Ornamente hingegen als inhaltsleer und als reine Dekoration. Diese Trennung[48] und negative Beurteilung[49] des Ornamentes sind allerdings neuzeitliche Phänomene. Für die griechische und römische Antike ist diese systematische Unterscheidung und Gegenüberstellung von Decorformen nicht zu greifen[50]. Ornamente sind als zentrales Gestaltungsmittel keineswegs zweckfreier Schmuck[51],

---

Zur Diskussion der Termini Materialikonografie und Materialikonologie, die beide dem Material eine Aussagekraft zuweisen, siehe Raff 2008, 8. Als Vorläufer gilt Bandmann 1969.

43 Raff 2008, 14. 22 f.; „Die Tatsache, dass ein Material verwendet wird – und sei es noch so massenhaft – besagt gar nichts über die damit verbundenen Konnotationen" (Raff 1994, 45).

44 Raff 1994, 15.

45 Schädler 1993, 173.

46 Vgl. Soentgen 2014, 226.

47 Einen elementaren Beitrag zur visuellen Ontologie von Bild, Figur oder Ornament in der klassischen Antike kann diese Arbeit nicht leisten. Im vergangenen Jahrzehnt wurden diese Kernelemente der griechischen und römischen Decor-Kulturen von den konventionellen, meist auf klassizistische Doktrin zurückgehenden Denkmustern befreit. Siehe hierzu u. a. Lipps – Maschek 2011 und die hierin erschienen Beiträge; Haug 2015; Lang 2016; 2017; Hölscher 2017; 2018; Dittrich – Squire 2018 und die hierin erschienen Beiträge (siehe hierzu insb. die Rezension von Lang 2018); Haug 2020.

48 Zur Trennung von *ornamentum* und *figura* auf sprachlicher Ebene siehe Barham 2018, 279–298. Seit Immanuel Kant wird das Ornament als Beiwerk (Parergon) von der eigentlichen Kunst und dem Werk (Ergon) getrennt (vgl. Squire 2018, 18–20). Die Unterscheidung in Konstruktion und Ornament problematisierte bereits Grüner (2015, 26–30) für die Bauornamentforschung.

49 Insbesondere in der deutschsprachigen Architektur(-theorie) des 18. – 20. Jhs. avancierte das Ornament zu einem vieldiskutierten wissenschaftlichen Begriff und zu einer eigenständige Kunstgattung der Oberflächengestaltung. Dies geht mit dem Verlust seines funktionalen und symbolischen Sinns einher, denn es ersetzte das, was man zuvor als „Zierrath/Zierrat" oder „Zierung" bezeichnete (Irmscher 1984, 4 f.). Siehe dazu ausführlicher u. a. Schütte 1986, 40–42; Kroll 1986, 80–107; 1987; Gleiter 2002, 12; Raulet 2010, 668–673.

50 Squire 2018, 2 f.; Haug 2020, 540 f. Jüngere Studien zum Ornament (zusammengestellt bei Squire 2018, 17 Anm. 35. 36; Haug 2015, 25–29) behandeln die Antike nur marginal. Insbesondere bzgl. der frühgriechischen Keramik reflektierte man Ornament und Bild ausführlicher auf einer theoretischen Ebene: Seifert 2013, 575–585; Haug 2015, 9–29. Für eine Bilddefinition für das antiken Griechenland siehe Hölscher 2017, 15–55. Aber auch für italische Terra sigillata (Lang 2017, 161–173), die unteritalische Vasenmalerei (Lang 2016, 189–200) und die Architektur (Grüner 2015, 25–51; Haug 2015, 219–239) wurden die Kategorien Ornament, Figur und Bild verhandelt. Ein prägnanter Abriss zur Erforschung von Bildern in der Kunstgeschichte der letzten Jahrzehnte bei Wolf 2019, 31 f.

51 Brillant 2001, 13 f. Einen tiefgreifenden Zugang zum Konzept *ornamentum* für die römische Antike entwickelten u. a. Barham (2015; 2018) und Platt (2018). „The category of ornament, I suggest, retains its power and appeal because it combines the same first- and second-order properties: it both adorns environments and is an integral part of the environments it adorns; it invites contemplation yet floats free of 'meaning'; it generates figuration, whilst resisting

sondern besitzen vielmehr neben ihren zahlreichen ästhetischen Qualitäten auch praktischen Nutzen und semantisches Potenzial[52].

Die vorliegende Untersuchung greift auf beide Termini ‚Ornament' und ‚Bild' zurück, weil sie verschiedene Abstufungen von Bildlichkeit zu fassen erlauben. Ornamentalität bzw. Bildlichkeit sind nicht jeder Gestaltungsform vollkommen inhärent, sondern werden bis zu einem gewissen Grad durch die Art der Anbringung und ‚Inszenierung' am Gegenstand sowie durch die Kombination mit weiteren Gestaltungselementen bestimmt. Als ein illustrierendes Beispiel können die silbernen Becher **Kat. 107** dienen (Abb. 158a–c). An der Stelle, an der die anderen Trinkgefäße des Silberschatzes Bildschmuck aufweisen, tragen diese Kantharoi Olivenzweige. Fast spiegelsymmetrisch laufen die beiden Zweige von den Henkeln ausgehend auf die Mitte der Gefäßseite zu, ohne jede Berührung oder Überschneidung. Sie werden von den schweren Früchten, die sie tragen, nach unten gezogen. Der natürliche Pflanzenwuchs diente als Vorbild für dieses Motiv, das in ein artifiziell geordnetes, symmetrisches Arrangement überführt ist und dadurch an Ornamenthaftigkeit gewinnt. Gleichzeitig begrenzt oben und unten ein prächtiger, aus verschiedenen Ornamentbändern zusammengesetzter Rahmen die Olivenzweige, die damit bildhaft inszeniert sind.

‚Ornamentalität' oder ‚Bildhaftigkeit' stellen folglich eher Verwendungsmodi von Gestaltungformen als feste Kategorien dar[53]. Daher lassen sich Ornament und Bild in dieser Arbeit nicht kategorisch voneinander getrennt analysieren. Insofern wird auch auf die Erarbeitung einer jeweiligen Definition bzw. Charakterisierung von ‚Ornament' oder ‚Bild' verzichtet. Die jeweilige Bezeichnung ist weder ein qualitatives (bedeutungsvoll vs. bedeutungsarm) noch hierarchisches (Kunst vs. nicht-Kunst) Urteil. Ornamente[54] und Bilder[55] sind Gestaltungselemente mit verschiedenen visuellen

---

the pull of representational ontologies. It is at once natural and deeply cultural, a worldly good, and the world itself" (Platt 2018, 272).

52 Gombrich 1982, 229–262; Irmscher 1984, 19–21; Budelacci 2008, 4–7; Beyer – Spieß 2012, 14; Haug 2015, 212; Squire 2018, 18–20. In der Antike wurde das Ausschmücken von Reden, Gebäuden oder Objekten als *ornamentum* bezeichnet, was folglich Skulpturen (Plin. nat. 7, 34) und Malereien (Cic. Verr. 2,1,58) einschließt (Raulet 2005, 657; Swift 2009, 16 f.; Hölscher 2018, 322 f.). Ein exaktes griechisches Pendant zum lateinischen *ornamentum* existiert nicht. Es bildet wohl einen Teil des griechischen *kosmos* (Schmuck, Ordnung) und damit gleichzeitig zwei Aspekte ab, das Verzierende und das Geordnete/Regelhafte. Zu Eigenschaften, die dem ausgeführten Ornament auf antiken Gefäßen zuzuweisen sind, siehe Haug 2016, 22–26. Ornamenta als „schmückende Schaustücke" und damit als Zeugnisse eines Funktionswandels bzw. einer Funktionsverschiebung statuarischer Aufstellungen zwischen Griechenland und Rom im späten Hellenismus: Kunze 2008, 96–99. 107 f.; Bravi 2014, 15–22.

53 So jüngst bei Haug 2020, 540 f.: „Schon die Antike kennt somit verschiedene Grade und Intensitäten von Bildlichkeit, die von einem ikonographisch dichten Bild bis zu einer einfachen figürlichen oder auch nicht figürlichen Darstellung (‚Ornament') reichen". Zum Wandel von Ornament und Bild in der römischen Wandmalerei siehe Haug 2020, 541–547. Ähnliche Beobachtungen zum römischen Mosaik stammen von Muth 2018, 397: „[Es] verschwimmen die Grenzen zwischen Figuren und Ornamenten als zwei gegensätzliche Pole schnell – und noch mehr: wird das wechselseitige Durchdringen der beiden Größen evident: die Ornamentalisierung der Figuren bzw. die Figuralisierung der Ornamente als ein bezeichnendes Phänomen in der römischen Mosaikkunst".

54 Die visuelle Qualität traditioneller Ornamente wie z. B. Perlstäbe, Kymatien, Mäander, Eierstäbe usw. liegt darin, dass sie sich aus Einzelelementen konstituieren, durch deren regelmäßige Wiederholung Muster entstehen (von Wersin – Müller-Grah 1953, 4 f.; Irschmer 1984, 6). Ornamente sind ein Konzept von Ordnungen und operieren mit diesen (Wolf 2019, 141). Sie unterliegen Gesetzen wie Translation, Drehung und Spiegelung (Gombrich 1982, 79–94), durch die Symmetrie und Regelmäßigkeit erzeugt werden (von Wersin – Müller-Grah 1953, 9–11; Dürfeld 2008, 70 f.). Zu Rhythmus, Dynamik und Ordnung des Ornamentes sowie dessen mathematische Grundlagen siehe Dürfeld 2008, 97–112. Ornamente lassen sich in zwei Grundarten unterteilen: zum einen das rhythmische Ornament des Gleichtaktes, das weder einen Anfang noch ein Ende besitzt (Flechtband, Kymation, Eierstab etc.) und zum anderen das in sich geschlossene Ornament, das solitär auftritt (Rosette, Palmette etc.) (von Wersin – Müller-Grah 1953, 11–14). Die Motive der Ornamente lassen sich im Allgemeinen in abstrakt-geometrisch und floral-vegetabil trennen (von Wersin – Müller-Grah 1953, 27). Arnheim (1978, 139–148) beschreibt Ornament als das Ergebnis eines Abstraktionsprozesses. Es sei die Reduktion der naturgegebenen Komplexität zugunsten von Symmetrie, Ordnung und einfachen Strukturen.

55 Bei Bildern handelt es sich um Darstellungen mit starker semantischer Qualität. Sie besitzen die Eigenschaft mimetischer Repräsentation (Beyer – Spieß 2012, 13 f.; Lang 2017, 162) und erzeugen ein ‚Mehr an Sinn' (Gadamer 2010, 143; Haug 2015, 9 f.; 2020, 541). Bilder können etwas Abwesendes (z. B. Personen, Gegenstände und Ereignisse)

Eigenschaften, die auf unterschiedliche Art und Weise am Objekt zur Geltung kommen. Sie lassen sich nur über ihre gegenseitige Abgrenzung fassen[56] und sind nicht immer trennscharf[57].

Durch diese Gestaltungselemente erlangt ein Objekt u. a. mehr Aufmerksamkeit, denn es bedarf Zeit, sie wahrzunehmen, zu betrachten und zu begreifen[58]. Sie erfordern eine Aktivität des Gegenübers und werten einen Gegenstand bisweilen auf. Da insbesondere die räumliche Dimension der Ornament- und Bilderfahrung am Objekt in dieser Untersuchung im Mittelpunkt steht, gilt es das Halten, Drehen, Kippen und Bewegen der Gegenstände zu berücksichtigen[59]. Es soll vermieden werden, ornament- und bildtragende Kleinfunde zu „entdinglichen" und damit „umzucodieren"[60] (z. B. durch Abrollungen). Man würde sich folglich zweidimensionalen, visuelle Ordnungen widmen, die nicht der Erfahrung am Objekt entsprechen[61]. Darüber hinaus ist bisweilen zu beobachten, dass Ornamente und Bilder in den Raum ausgreifen oder selbst vollplastische Objektteile bilden[62]. An dieser Stelle verschwimmt die Grenze zwischen Objektform und Ornament respektive Bild[63].

2. Zu den funktionalen, ästhetischen und semantischen Qualitäten von Objekten

Das vorangegangene Kapitel führte Form, Material,Ornament und Bild als elementare Gestaltungselemente eines Objektes ein. Doch worauf haben diese Einfluss? Was können Dinge im Allgemeinen? Welche Eigenschaften besitzen sie? Wie wirken sie? Welche Rolle nehmen sie im Leben der Menschen ein? Angesichts dieser und weiterer Fragen an die Welt der Dinge profitiert die vorliegende Untersuchung von dem in den letzten Jahrzehnten verstärkten wissenschaftlichen Interesse an der materiellen Kultur. Zwar befasst sich die Archäologie seit jeher mit den materiellen Hinterlassenschaften, doch seit dem Ende des 20. Jhs. kommt es auch fern der archäologischen

visuell erfahrbar machen, sodass es Teil des gegenwärtigen Moments ist (Wiesing 2013, 50; Hölscher 2017, 19–30). Auf diese Art füllen Bilder ihre Umgebung mit „imaginären und imaginativen Bezugspunkten" (Hölscher 2017, 16). Bilder sind situativ in Praktiken, sozialen Interaktionen und Kommunikationsprozessen eingebunden. Erst dann werden sie wahrnehmbar oder „aktiviert" (Stähli 2007, 130 f.). Nach Hölscher sind Bilder in der klassischen Antike nicht nur Betrachtungs- und Interpretationsgegenstand, sondern auch sozialer Akteur (Hölscher 2017, 19 f.; 2018, 299. 322).

56 Allgemein formuliert bei Beyer – Spieß 2012, 12–14; ausführlich behandelt bei Haug 2015, 9–24. Zu Figur und Ornament siehe außerdem Lang 2017, 163 f.

57 Beyer – Spieß 2012, 14 f.; Haug 2015, 10; Squire 2018, 2; Wolf 2019, 136 f.

58 Dass der Wert von Bildern u. a. darin liegt, dass Zeit nötig ist, um sie zu analysieren und zu verstehen, formulierte jüngst Meyer (2018, 35–46). Hier wird Zeit respektive Aufmerksamkeit als Ressource verstanden, die in ein Objekt investiert wird (Meyer 2018, 43). Dieser Ansatz scheint von der Funktionsweise zeitgenössischer sozialer Medien geprägt, die Zeit im Sinne der Aufmerksamkeitsökonomie als Kapital verstehen. Siehe dazu u. a. Franck 2007, 159–168.

59 Oft wurden Bilder und Objekte, auf denen sie aufgebracht waren, getrennt voneinander betrachtet (Wolf 2019, 1). Um Bilder auf Gegenständen zu analysieren, arbeitete man bevorzugt mit Abrollungen. Dieser abstrakte Ansatz geht in der Kunstgeschichte u. a. auf die Arbeiten von Alois Riegl zurück und war in den mit zweidimensionalen Reproduktionsmedien arbeitenden Bildwissenschaften enorm erfolgreich. Auch die Klassische Archäologie arbeitet seit den Corpora des 18. Jhs. mit verzerrten, zweidimensionalen, flächigen Bildern beispielsweise der griechischen Vasenmalereien (Wolf 2019, 59–63). Die Objekte und ihr Decor werden in unterschiedliche Bildfriese, Abrollungen und Streifen geteilt und entsprechend gezeichnet oder fotografiert.

60 Wolf 2019, 80.

61 Zu diesem Problem am Beispiel der Francoise-Vase siehe Wolf 2019, 59–80.

62 Dies widerspricht einigen Definitionen von Ornament: „Ornamente und ornamental verwendete Motive existieren ausschließlich in der Flächendimension" (Irmscher 1984, 6).

63 Siehe zu diesem Modus der Objektgestaltung Haug 2018. Irmscher (1984, 9–13) nennt die Durchdringung und gegenseitige Bedingung von Ornament und Objekt "ornamentale Kompetenz" und unterteilt diese in „sekundär", „indifferent" und „koinzidierend". Das gleiche Phänomen ohne eine Abstufung in unterschiedliche Kategorien findet sich bei Trilling 2011, 62–69. Siehe außerdem dazu: Mundt – Warncke 1999, 9–11.

Disziplinen in weiten Teilen der Geistes- und Kulturwissenschaften (Soziologie, Religionswissenschaft, Kunstgeschichte, Ethnologie und Volkskunde etc.) zu einer starken Hinwendung zu den materiellen Dingen[64]. Diese Hinwendung auf materielle Phänomene wird unter dem Begriff des Material Turn[65] zusammengefasst und brachte neue, fächerübergreifende Forschungsfelder wie die Material Culture Studies hervor[66]. Es zeigte sich, dass sich Objekte der bisher eindimensionalen, funktionalen Bestimmung bisweilen widersetzen. Ihnen wird eine ‚Macht der Dinge'[67] und ein ‚Eigensinn'[68] zugestanden. Diese Forschungen erbrachten ein systematisches Verständnis von Dingen, untersuchten sie hinsichtlich ihrer Biografien und ihres ‚sozialen Lebens'[69] und banden sie in Handlungen und soziale Lebenswelten ein[70].

Aus diesen Arbeiten lassen sich für die Kleinfunde aus Insula I 10 drei zentrale Qualitäten eines Objektes ableiten: eine funktionale, eine ästhetische und eine semantische. Die pompejanischen *instrumenta domestica* ausschließlich auf ihre techno-pragmatische Funktionalität, ästhetische Gestaltung oder kulturelle Semiotisierung zu reduzieren, ist unzureichend[71]. Vielmehr besitzen Dinge all diese drei Eigenschaften, die je nach situativem Kontext unterschiedlich stark zur Geltung kommen[72]. Bemerkenswerterweise ist diese Trias nicht nur für die Material Culture Studies[73] von zentraler Bedeutung, sondern auch für die schöpferisch-kreativen Disziplinen[74]. Die funktionale, ästhetische und semantische Qualität von Objekten wird durch die Gestaltungselemente Form, Material, Ornament und Bild geschaffen.

---

64 Ein „eindrucksvolles Panorama" an diversen Arbeiten der jüngeren Dingforschung stellt Mühlherr (2016, 1–6) zusammen.

65 Zum Material Turn in der Archäologie siehe u. a. Hicks 2010, 25–98; Bräunlein 2012, 30–44; Reckwitz 2013, 28–37; Witzgall 2016, 97: „Sie [Materie, Materialien und Dinge] lockern den Klammergriff streng linguistisch-konstruktivistischer Ansätze, die Objekte als passiv und rein sozial konstituiert bestimmen […]. Dabei fechten die neu-materialistischen und spekulativen Theorien für ein dem Mensch nur partiell zugängliches Ding-an-sich, für widerständige Materie und Materialien mit Eigendynamik, für Objekte als Aktanten, Dinge mit Handlungsfähigkeit und Handlungsmacht".

66 Zu den Strömungen und der Herausbildung dieses Faches: Samida u. a. 2014, 1–12; Scholz 2019, 19 f. Hahn (2015b, 28) nennt die Material Culture Studies ein „postdisziplinäres Feld". Zusammenfassend zu den Forschungen der letzten Jahre: Karagianni u. a. 2015, 33–46; Kalthoff u. a. 2016, 25 f. Explizit zu einer Erweiterung des Verständnisses und des Umgangs mit Gegenständen aus archäologischer Perspektive: Eggert – Samida 2016, 123–140.

67 Objekte sind durch ihre Präsenz wirk- und bisweilen eigenmächtig. Sie selbst können das Handeln mit ihnen beeinflussen (Pöpper 2015, 28; Scholz 2019, 20) und sind „materialisierte Erlebnis- und Handlungspotenziale, die einer Realisierung bedürfen, um wirksam zu werden" (Hartmann – Haubel 2000, 9).

68 Hahn 2015c, 9 f.; vgl. Kalthoff u. a. 2016, 21–23.

69 Einschlägig Appadurai 1986; in jüngerer Zeit Hahn 2005, 7 f. 18.; 2015b, 28; Hahn – Weiss 2013; Boschung u. a. 2015; Kalthoff u. a. 2016, 25 f. Das ansonsten für die Ethnologie formulierte Dingverständnis ist ebenso für die Archäologie bindend. Zur methodologischen Verflechtung beider Disziplinen siehe Hahn 2012, 35–37. Explizit zu einem in den vergangenen Jahren erweiterten und systematischeren Umgang mit Objekten in der Archäologie: Eggert – Samida 2016, 123–140.

70 Hahn 2005, 7–9; 2015b, 28. Auch Hölscher (2017, 28 f.) fordert eine in verschiedene Handlungsszenarien eingebettete Betrachtung und Interpretation großformatiger Bildwerke, z. B. in Heiligtümern, auf Agorai oder in Nekropolen. Am Beispiel der Terra sigillata macht Schörner (2010, 53–63) darauf aufmerksam, dass die Redundanzen und Feindifferenzierungen im Formenspektrum der bisher als ‚Ess- und Trinkgeschirrgeschirr' pauschalisierten Ware kaum angemessen berücksichtigt wurden. Für die korrekte Benutzung der vielen unterschiedlichen Terra sigillata Gefäße war jedoch ein umfassendes kulturelles Wissen vonnöten.

71 Böhme 2016, 44–46. Hahn (2005, 117) betont, dass diese von ihm so genannten „Sphären" immer zugleich auftreten und beispielsweise Semantik nicht als Restfunktion isoliert zu betrachten ist.

72 Hierzu Hahn 2005, 18 f.; Kalthoff u. a. 2016, 26–29.

73 So bei Hahn 2005: „Zum Umgang mit den Dingen" (Hahn 2005, 50–112), „Die Materialität der Dinge und ihre Wahrnehmung" (Hahn 2005, 26–49) und „Bedeutungen der Dinge" (Hahn 2005, 113–144). Auch Hartmann und Haubl (2000, 9 f.) sehen die Qualitäten von Dingen in ihrer Funktion („technischer Aspekt"), Ästhetik („ästhetischer Aspekt") und Semantik („kultureller und gesellschaftlicher Aspekt").

74 Heufler spricht von „praktische(n) Funktionen" (Heufler 2016, 27–32), „Ästhetische(n) Funktionen" (Heufler 2016, 37–43) und der „Produktsemantik" (Heufler 2016, 44–58) im Design.

Die funktionale Qualität: Alle Objekte, die in dieser Arbeit untersucht werden, sind Gebrauchsgegenstände aus einer pompejanischen Insula und damit materielle Zeugnisse häuslicher Aktivitäten[75]. Die Analyse ihrer funktionalen Qualität bezieht sich auf ihre praktischen Verwendungs- und Benutzungsmöglichkeiten[76]. Durch ihre materielle Präsenz erschaffen die Gegenstände ein Angebot an unterschiedlichen Handlungsoptionen[77]. Der konkrete Gebrauch eines Objektes ist jedoch abhängig vom Wissen und Können des handelnden Subjekts[78]. Das Verhältnis zwischen den physischen Eigenschaften (*properties*) eines Objektes und den Fähigkeiten (*abilities)* eines Subjektes lässt sich als Affordanz (*affordance*) bezeichnen. Vor wenigen Jahren wurde das Konzept der Affordanzen von dem Kognitionswissenschaftler Donald Normal genutzt, um zu beschreiben, warum Menschen in der Lage sind, neue und ihnen bis dahin unbekannte Objekte korrekt zu benutzen[79]. Affordanzen sind keine absoluten Eigenschaften von Gegenständen, sondern die Summe aller möglichen Interaktionsformen zwischen einem Subjekt und einem Objekt, die durch die physischen Eigenschaften des Gegenstandes (z. B. Größe, Form, Gewicht) und den Fähigkeiten des Nutzers (z. B. Wissen, Kraft, Geschick) begrenzt sind[80]. In der jüngeren Vergangenheit wurde dieses Konzept von unterschiedlichen Disziplinen adaptiert und leicht modifiziert[81]. In der Archäologie bezeichnen Affordanzen „die durch die physischen Eigenschaften eines Gegenstandes vorgegebene(n) Nutzungsmöglichkeit(en)“[82].

Bestimmte Nutzungsmöglichkeiten werden durch sog. signifier konkret sichtbar und verstehbar[83]. Als solche ‚signifier‘ gelten an dieser Stelle die Gestaltungselemente von Objekten[84]. Sie sind

75 Hahn 2015a, 7–10. Dies gilt auch für Objekte, die aufwändig aus kostbarem Material gearbeitet waren und zahlreiche Ornamente, Figuren oder Bilder trugen. Bei diesen rückt meist der funktionale Aspekt in den Hintergrund und sie werden entweder als Luxusobjekt, Repräsentationsgegenstand oder Bildträger behandelt. So etwa Lapatin 2015, 321–342 und Sinn 2015, 301 f.

76 ‚Funktion‘ kann auch anders definiert sein, z. B. als eine ästhetische, kommunikative, politische und ökonomische Funktion (vgl. Erlhoff – Marshall 2008, 154). Dies wird in dieser Arbeit unter den anderen Objektqualitäten Ästhetik und Semantik behandelt. Die soziokulturell konstruierte Funktion eines Gegenstandes ist nicht direkt an diesem ablesbar und kann sich im Verlauf der Zeit ändern (Fox u. a. 2015, 67; Swift 2017, 6). Um diese zu erschließen, müssen archäologische Kontexte, Schrift- und Bildquellen miteinbezogen werden. Für die Silbergefäße aus der Casa del Menandro (I 10,4) ist es beispielsweise möglich, aus der Analyse der Form und des Materials ihre primäre Funktion als Trinkgefäße abzuleiten. Ihre Systemfunktion als Repräsentationsgegenstände (z. B. im Atrium), ökonomische Wertanlage oder Sammelobjekte erschließt sich erst durch die Auswertung archäologischer Kontexte sowie der Schrift- und Bildquellen (vgl. Baratte 1998, 3–7).

77 Vgl. Keßeler 2016, 346 f. Das Verständnis von Funktion in dieser Untersuchung ist deterministisch und kann kaum die individuelle Varianz, die Nicht-Nutzung oder die falsche Verwendung eines Gegenstandes berücksichtigen. Vgl. zu diesem Problem archäologischer Materialstudien: Keßeler 2016, 348 f.; Swift 2017, 2.

78 Hahn 2005, 51.

79 Norman 2013, insb. 10–13. Ihren Ursprung haben Affordanzen in der gestaltpsychologischen Arbeit von Gibson (1966, 266–286). Siehe weiter dazu Gombrich 1994, 63 f.; Knappett 2004, 43–51; Erlhoff – Marshall 2008, 12 f.

80 Norman 2013, 10–13. So bietet z. B. ein Stuhl zunächst die Möglichkeit des Sitzens. Doch kann er nur von jemanden dafür genutzt werden, der nicht zu klein oder zu schwer ist. Darüber hinaus kann ein Stuhl von einer erwachsenen Person auch getragen oder hochgehoben werden. Die Affordanz der Bewegbarkeit tritt aber nur dann ein, wenn das Subjekt auch physisch in der Lage ist, ihn zu bewegen.

81 Für Affordanz in der Archäologie siehe Fox u. a. 2015, 63–70; Keßeler 2016, 347.

82 Fox u. a. 2015, 66. Swift (2014, 203; 2017, 5) bezieht sich in ihren Arbeiten immer wieder auf Normans Affordanztheorie. Sie versteht Affordanzen als „[…] perceived (functional) properties of an artefact that make possible, and incline people towards, specific uses“. Dies ist aber nicht ganz korrekt. Denn Norman (2013, 11) schreibt: “Affordance refers to the relationship between a physical object and a person […]. A affordance is a relationship between the properties of an object and the capabilities of the agent that determine just how the object possible be used.“ Affordanzen sind nach Gibson (1966) und Norman (2013) keine Objekteigenschaften, sondern Beziehungen und Möglichkeiten, die sich je nach Subjekt-Objekt Konstellation anders ausnehmen.

83 Norman 2012, 19: „Signifiers [are] signal things, in particular what actions are possible [with objects] and how they should be done“.

84 Norman 2013, 13–19. Norman übernimmt diesen Terminus aus der Semiotik, um damit einen wahrnehmbaren Kommunikator zu bezeichnen, der ein entsprechendes Verhalten bei einer Person auslöst.

sensorisch (meist visuell) wahrnehmbare Signalkomponenten, welche die zahllosen Affordanzen einschränken und dadurch anzeigen, welche Handlung mit einem Objekt ausgeführt werden kann respektive soll[85]. Ihre Wahrnehmung führt im Idealfall zu einem „sinnhaften Gebrauchen der Dinge“[86]. Dies lässt sich durch die Anbringung eines Henkels an einem Gefäß, durch das visuelle Absetzen bestimmter Objektteile durch verschiedene Materialien oder durch die ornamentale/bildliche Betonung eines Objektbereiches motivieren. Die wichtigsten Kriterien für ein erfolgreiches Design von Alltagsgenständen sind Erkennbarkeit (*discoverability*) und Verständlichkeit (*understanding*)[87]. Es sollte bestenfalls ohne Vorwissen und Erklärungen erkenn- und verstehbar sein, wie ein Gegenstand zu verwenden ist. Doch Gestaltelemente können teils auch negative Effekte hierauf haben und die richtige Nutzungsweise eines Gegenstandes (bewusst) verbergen oder ein Unverständnis erzeugen[88].

Die ästhetische Qualität: Unter der ästhetischen Qualität von Objekten sind die Erscheinung der Objekte, ihre visuelle Wirkung und atmosphärischen Effekte[89] (Formenspiel, Farbe, Oberflächenstruktur, Lichtreflexionen etc.) zu verstehen. Die archäologische Forschung schließt ästhetische Phänomene meist aus, da die Beschreibung ihrer Wahrnehmung oftmals subjektiv erscheint. Allerdings ist es nicht möglich, Decor und Design ohne Ästhetik zu begreifen[90]. Doch weil es das Konzept ‚Kunst‘ nicht gab[91], existiert auch die Disziplin der Ästhetik als eine eigenständige Form der Kunstphilosophie in der klassischen Antike nicht[92]. Allerdings werden bereits grundlegende Diskursfelder der späteren Ästhetik berührt, wenn beispielsweise in platonischen Dialogen die Fragen ‚Was ist schön?‘ oder ‚Was macht Schönes schön?‘ gestellt werden[93].

Die ästhetische Qualität bezieht sich auf die visuelle Präsenz und die Außenwirkung des Objektes[94] sowie seine sinn- und zweckfreie (oder dem Selbstzweck dienliche) Wahrnehmung[95]. Es

---

85 Norman 2013, 10–19.
86 Hahn 2005, 51.
87 Norman 2013, 3.
88 Im Design spricht man hier von einer Primärform (dem eigentlichen Objekt) und einer Sekundärform (jede Art der Verzierung z. B. Ornament, Figur, Bild, Material- und Farbwechsel etc.): „Je stärker die Sekundärformen, umso schwächer wird meist die Wirkung der Primärform. Ein Überwuchern mit Decor kann die Primärform regelrecht zerstören“ (Heufler 2016, 38).
89 Vgl. Böhme 1995, 7 f.
90 Zur Notwendigkeit der Berücksichtigung ästhetischer Phänomene in der römischen Antike u. a. Grüner 2011, 368 f. Zum fehlenden Interesse an der Ästhetik allgemein in den Altertumswissenschaften siehe Porter 2012, 47.
91 Zum Nicht-Existieren von ‚Kunst‘ in der Antike und der terminologischen Verflechtung von Kunst, *ars* und *techné* siehe Debray 2007, 151–171. Zum (griechischen/römischen) Kunstbegriff in der Klassisch Archäologischen Forschung siehe Borg 2005, 2–4; Hallett 2015, 23–25. Einen Definitionsversuch römischer Kunst wagte Hallett (2015, 11–33), der u. a. zeigt, dass ‚römische Kunst‘ ein modernes Konstrukt ist, basierend auf einem Epochen- oder Stilverständnis. Es ist jedoch kein Konzept, das dieser Zeit selbst bekannt wäre. Hallett macht sich für eine Abwendung vom Kunstbegriff hin zum Verständnis einer ‚visual culture‘ stark (Hallett 2015, 22. 29–31). Zur Frage nach der ‚Kunst‘ in der griechischen Antike siehe Porter 2010, 26–40.
92 Die Disziplin der klassischen Ästhetik widmet sich seit Alexander Gottlieb Baumgartens ‚Aesthetica‘ aus dem Jahr 1750 dem Diskurs über das sichtbar ‚Schöne‘. Sie versteht sich als „Theorie der freien Künste, […] als Kunst des schönen Denkens und als Kunst des der Vernunft analogen Denkens“ (Baumgartner 1750, § 1; Majetschak 2007, 10 f.).
93 Einführend zu einer Ästhetik im klassischen Altertum: Grassi 1980; Porter 2010. Weiter zum Prinzip der Schönheit bei Platon und Plotin: Perpeet 1988; Fick 2002, 20 f.; Baumeister 2012, 80–94.
94 Vgl. Seel (1996, 48) mit dem Begriff der „ästhetischen Präsenz“.
95 In Immanuel Kants „Kritik der Urteilskraft“ ist es entscheidend, dass ein ästhetisches Geschmacksurteil bedürfnis- und interessenlos gefällt wird (§ 2). Schön ist etwas, wenn es Gegenstand interessenlosen Wohlgefallens ist. Schönheit ist keine Objekteigenschaft, sondern kann prinzipiell alles sein, wenn es diese Reaktion beim Subjekt auslöst. Die ästhetische Lust als das Bewusstsein der „bloß formalen Zweckmäßigkeit im Spiel der Erkenntniskräfte“ ist bei Kant (1790, Geschmacksurteil § 12) formuliert. Ähnlich drückt es Seel (1996, 48) mit dem Konzept der „vollzugsorientierten Wahrnehmung“ aus. Eine grundlegende Eigenschaft einer ästhetischen Erfahrung ist demnach ihr Selbstbezug. Dies bedeutet, der Bezugspunkt ist nicht das wahrgenommene Objekt, sondern zunächst der Prozess der Wahrnehmung selbst sowie das Sich-selbst-als-Wahrnehmender-bewusst-Werden des Subjektes. Siehe dazu weiter Liessmann 1999, 17–22; Fick 2002, 30–34; 2002a, 51–58; Baumeister 2012, 192–200.

geht nicht um eine funktionale Nützlichkeit oder eine semantische Bedeutung der Gegenstände[96], sondern ihr rein sinnlich erfahrbares Sosein steht im Vordergrund[97]. Es lassen sich alle funktionalen oder symbolischen Bezüge des Objektes zur Außenwelt ausklammern[98]. Neben Formen, Ornamenten und Bildern kommt insbesondere dem Material, seiner Farbe und Oberfläche an dieser Stelle große Bedeutung zu[99]. Fokussiert man sich allein auf die ästhetischen Qualitäten der Dinge, folgt man mit seinen Augen beispielsweise Bewegungseffekten und anderen visuellen Reizen, die von der Objektform, dem Material oder Ornamenten bzw. Bildern suggeriert werden. Darüber hinaus werden Assoziationen geweckt oder den Dingen werden vom Betrachter emotionale Qualitäten zugeschrieben; folglich hinterlassen die Gegenstände einen Wahrnehmungseindruck[100].

Um jedoch einen Alltagsgegenstand aus der generellen ‚Mitwahrnehmung'[101] herauszulösen und ihn bestenfalls positiv zu begreifen, bedarf es sinnlich wahrnehmbarer Marker. In dieser Arbeit werden die Gestaltungselemente von Objekten als ebensolche Marker verstanden, mit denen sich die ‚ästhetische Erfahrung'[102] am Gegenstand beeinflussen lässt.

Die semantische Qualität: Die Dinge selbst und ihre Gestaltungselemente unterliegen Semioseprozessen und lassen sich daher vom Betrachter in unterschiedliche Sinnzusammenhänge einbetten[103]. Objekte und einzelne Gestaltungselemente sind potenzielle Bedeutungsträger und damit hinsichtlich der Semiotik als Zeichen zu verstehen[104]. In den Material Culture Studies

---

96 Zu ästhetischen Erfahrungen an alltäglichen Gegenständen siehe Maase 2007, 89–93; für die Antike: Hardiman 2012, 265–283. Zur Auflösung der kategorischen Trennung zwischen Kunst(werk) und Alltag(-sgegenstand) in der bildenden Kunst und der Ästhetik-Theorie des 20. Jhs. siehe u. a. Benjamin [1935] 1980, 431–469; Danto 1991; Liessmann 1999, 97–121. 149–158; Kleimann 2002, 160–170; Held – Schneider 2007; Beer 2018, 69–77. In der Design-Theorie existiert der Begriff Ästhetik nur undefiniert. Er wird meist als Synonym für Schönheit oder Styling gebraucht (Erlhoff – Marshall 2008, 22).

97 Dieses ästhetische Wahrnehmen wird auch als „Kontemplation" (Kleimann 2002, 94–101), „Modus des Verweilens" (Seel 1996, 50), „Gegenwart des Ästhetischen" (Iser 2003, 176–202) oder „Sensibilität des Augenblicks" (Mersch 2001, 273–300) bezeichnet. Währenddessen werden vom Subjekt der ihn umgebende Raum und die vergehende Zeit ausgeblendet, was Brandstätter (2012, 176) mit „Eigenzeitlichkeit" und „Eigenräumlichkeit" ästhetischer Erfahrungen bezeichnet. Siehe hierzu auch Gumbrecht 2003, 203–222.

98 Kleimann 2002, 95.

99 Böhme 1995, 51–56. „Hier im Bereich der Stoffästhetik sind als Charaktere jene Qualitäten des Stoffes zu bezeichnen, durch die er auf jemanden, der mit ihm umgeht oder mit ihm zusammen ist, einen bestimmten Eindruck macht. Entscheidend für die Materialästhetik ist nun, dass dieser Eindruck, den wir vom Material gewinnen, keineswegs durch die Untersuchung des Materials zustande kommt [...]. Er wird vielmehr atmosphärisch gespürt" (Böhme 1995, 53 f.).

100 Böhme (1995, 32–34) bezeichnet dies als „Ekstasen" der Dinge und als „atmosphärische Gegenwärtigkeit". Kleimann (2002, 101–113) nennt es hingegen impressives Ausdruckserleben: „Die impressiv erlebten Gegenstände und Räume sind [...] ausdrucksvolle Gestalten, von denen affektive, gestische, kinetische und andere Anmutungen ausgehen. [...] Aus der Perspektive der ästhetischen Impression werden die Gegenstände daher beredt, ohne doch sprachlich-symbolisch verfasst zu sein. Sie teilen dem Betrachter einen Ausdruck mit, von dem sich dieser betreffen lassen kann und entfalten Wirkungen, die dem Rezipienten einen bestimmten Eindruck machen" (Kleimann 2002, 101 f.).

101 Zum Modus des alltäglichen, ästhetischen Mitwahrnehmens: Kleimann 2002, 81 f.

102 Als ein übergeordnetes Konzept, das visuelle Qualitäten sowohl der Kunst als auch der Natur und des Alltags gleichermaßen berücksichtigt, wurde in den vergangenen Jahrzehnten das Modell der ‚ästhetischen Erfahrung' eingeführt. Zu den zahlreichen Bestimmungsversuchen einer ästhetischen Erfahrung siehe zusammenfassend Kleimann 2002, 52–55; Brandstätter 2012, 174; Fuchs 2015; Lehmann 2016.

103 U. a. Liessmann (1999, 126–128), Di Bella (2002, 144–146) und Maase (2007, 104) zählen die kognitiv-analytische Durchdringung eines Betrachters von Machart, Werkstruktur oder Bedeutungsgehalt eines Gegenstandes zu einer ästhetischen Erfahrung. Diese Analyse verschiedener Bedeutungsebenen wird in dieser Arbeit hingegen als Teil der Semantik verstanden.

104 Vgl. Nöth 1985, 87. Ausgehend von Charles Sanders Peirce und Charles William Morris hielt die Semiotik als Wissenschaft der Zeichen Einzug in verschiedenste Disziplinen. Zum System der visuellen Zeichen und Symbole in den verschiedenen Kunstwissenschaften siehe Nöth 1985, 10–12. 33–58; Hess-Lüttich – Rellstab 2005, 247–254.

werden bevorzugt ganze Objekte[105] und in der Klassischen Archäologie Bilder[106] semantischen Analysen unterzogen. In dieser Arbeit werden darüber hinaus Formen, Materialien und Ornamente als Teile der visuellen Kommunikation berücksichtigt. Sie alle können semantisch aufgeladen sein und damit zur ‚Produktsprache'[107] eines Gegenstandes beitragen. Zugunsten einer systematischen und konzisen Untersuchung der semantischen Qualität von Gestaltungselementen lässt sich die Analyse auf bestimmte Aspekte beschränken. Es sind zwei Ebenen von Bedeutung und damit auch von Zeichen zu unterscheiden: die Benutzerebene (Index) und die Betrachterebene (Symbol)[108]:

> **Benutzerebene (indexikalischen Referenz):** Gestaltungselemente beziehen sich direkt auf praktische und technische Eigenschaften des jeweiligen Objektes, wie dessen Benutzung, Handhabung oder Funktionsweise[109]. Beispielsweise werden durch die Verwendung bestimmter Formen, Materialwechsel oder durch die Anbringung von Ornamenten und Bildern Bedienzonen abgegrenzt, Aufstellungsmodalitäten für den Betrachter explizit betont oder die Ausrichtung eines Objektes verständlich[110]. Die Benutzerebene bezieht sich nicht auf eine genaue Funktionsbestimmung der Objekte, sondern primär auf das Interaktionsangebot für den Benutzer durch ‚signifier'.
>
> **Betrachterebene (symbolische Referenz):** Gestaltungselemente und Objekte verweisen auf soziale oder kulturelle Sinnzusammenhänge[111]. Aufgrund ihrer Gestaltung sind Gegenstände in einem kulturellen oder milieuspezifischen Sinn sozialen Schichten oder sozialen Identitäten zuzuweisen[112]. Objekte mit deutlich repräsentativer Funktion oder starkem sozialem Disktinktionspotenzial sind in der archäologischen Forschung als Prestigegüter[113] oder Luxusobjekte[114] charakterisiert. *Instrumenta domestica* und Ausstattungsgegenstände können darüber hinaus als die materielle Verkörperung bestimmter Lebensweisen gelten[115]. Beispielsweise wurde die Ausstattung des römischen Wohnraumes mit bestimmten Objekten und Decorformen lange Zeit als visueller

---

105 Hahn 2003, 29–51 mit Verweisen auf weitere Arbeiten. Zur Uneindeutigkeit von Objekten als Zeichen siehe Hahn 2019, 180 f. Methodenkritisch zum Problem der Überinterpretation, die jedes Ding als symbolisches Zeichen versteht, äußerten sich Hahn 2015, 31 f. und Scholz 2019, 20.

106 Schneider u. a. 1979, 7–41; Hölscher 2014, 666–673; Isler-Kerényi 2014, 557–578; Haug 2015, 17–20. Zur Semiotik in der Bildtheorie siehe einführend Nöth 2009, 235–259.

107 Die Design-Theorie der Produktsprache/‚Offenbacher Ansatz' verbindet Semiotik und Objektdesign. Gros (1983) berücksichtigt erstmalig, dass Gestaltungselemente nicht nur zur Funktionalität und Ästhetik eines Objektes beitragen, sondern auch semantisch zu verstehen sind. Siehe hierzu: Steffen 2000, 6–8; Schwer 2014, 12–17; Heufler 2016, 33–35; Reinhardt 2018, 7 f. Allgemein zur Semiotik im Design und zu der in der Produktgestaltung beabsichtigten, visuellen Kommunikation: Steffen 2000; Baldwin – Roberts 2007, 34–39; Erlhoff – Marshall 2008, 359–361; Bürdek 2015, 83–97. 148–154. 170–177; Heufler 2016, 33 f.

108 Vgl. Burmeister 2009, 75. Diese Trennung ist allerdings ein wissenschaftliches, methodisches Hilfskonstrukt und spiegelt nicht die tatsächliche Objekterfahrung wider; vgl. Bürdek 2015, 148; Heufler 2016, 33. In der Linguistik sind drei Arten von Zeichen zu unterscheiden: Ikon, Index und Symbol (Nöth 1985, 39–41); zu Index und Symbol: Nöth 1985, 96–101; zu Ikon: Nöth 1985, 111–120.

109 Burmeister 2009, 77; Heufler 2016, 33 f. Haug (2018, 99) beschreibt dies für archäologische Objekte.

110 Bürdek 2015, 164–167; Heufler 2016, 33. 44. 49 f.

111 Kienlin – Widura 2014, 31–38; Heufler 2016, 33 f.; Haug 2018, 99 f.

112 Swift 2014, 203. Bosch 2014, 75: „Dieses Universum von Dingen stützt das Milieu und bringt es hervor, indem es dieses symbolisch repräsentiert und sozial sichtbar macht. Mit dem Wert und der Beschaffenheit der Dinge wird Zugehörigkeit zu bestimmten Milieus und Abgrenzung von anderen Milieus dargestellt und hervorgebracht. Eine soziale Identität wird in diesem Prozess dadurch aufgebaut, dass die dinglichen Symbole von anderen wahrgenommen und bestätigt werden, durch Wiedererkennen, durch Anerkennung oder Geringschätzung, durch Herablassung, Neid oder Bewunderung".

113 Zum Verhältnis von Semiotik, Statussymbolen und Prestigegütern in der Archäologie: Burmeister 2009, 73–102; Hildebrandt u. a. 2014, 237–240.

114 Zur Luxusdebatte siehe u. a. Kloft 2007, 64–76; Weeber 2007, 3–15; Wallace-Hadrill 2008, 356–440; Lapatin 2015, 324–343.

115 Swift 2017, 2–4. Dies wird u. a. bei Kleimann (2002, 113–128) als eine ‚ästhetisch-existenzielle Wahrnehmung' beschrieben. Die intendierte und aktive Ausgestaltung von Lebensräumen durch Dinge wird heute mit dem Begriff Lebensstil bezeichnet. Dies meint nach Ziehe (1993, 63 f.) eine „symbolisch veranschaulichte Lebensweise von Gruppen". Lebensstile verweisen auf gemeinsame Geschmacksrichtungen und Bedeutungsauslegungen. Sie zeigen eine gruppenspezifische Prägnanz des Zeichengebrauchs. Eine solche bewusste, ästhetisch-dingliche Gestaltung der Lebenswelt ist besonders für komplexere Gesellschaften bedeutend und kein ausschließlich modernes Phänomen (Kleimann 2002, 125 f.).

Verweis auf ‚das Griechisch-Hellenistische' interpretiert[116]. Grundsätzlich lassen sich Gestaltungselementen und Objekten symbolische Bedeutungen zuschreiben[117], die allerdings keine absolute Gültigkeit besitzen, sondern abhängig sind vom Individuum, (kulturellem) Kontext und der jeweiligen Situation. Folglich sind sie polysemisch[118]. Analog zur Affordanz-Theorie ließe sich formulieren, dass Objekte und ihre Konstituenten eine semiotische Affordanz offerieren, mithin also ein Bedeutungsangebot. Sinnzuschreibungen sind in der Regel Interpretationen und uneindeutig. Der Aussagegehalt präsentativer (= nichtsprachlicher) Zeichen ist nicht aus einzelnen, isolierten Elementen zu erschließen, sondern aus einem Zusammenspiel verschiedener Elemente[119]. Ergo lassen sich erst anhand einer gemeinsamen Betrachtung mehrerer, an einem Objekt kombinierter Gestaltungselemente in einem bestimmten Kontext Zeichenbedeutungen konkretisieren.

3. Zu den Wirkungsebenen von Objekten: Handlungsraum und architektonischer Raum

Die bisherigen Ausführungen zu den Gestaltungselementen und Objektqualitäten zeigen, dass Form, Material, Ornament und Bild die funktionale, ästhetische und semantische Qualität von Objekten beeinflussen. Im Folgenden ist zu untersuchen, wie sich die Wirkung von Objekten methodisch systematisieren lässt oder anders ausgedrückt: Wie lassen sich Objekte kontextualisieren, um die antike Erfahrung bestmöglich zu rekonstruieren? Aus der Forschungsgeschichte zu den Kleinfunden in den Vesuvstädten geht hervor, dass die Kategorien ‚Raum' und ‚Kontext' zu überdenken sind. Für eine systematische Untersuchung unterscheiden wir zwei Varianten von Raum. Der ‚Handlungsraum' konstituiert sich ausschließlich durch Objekt(e) und Subjekt(e) und ist überall in einem architektur- oder naturräumlichen Setting lokalisierbar. Die Untersuchung des ‚architektonischen Raumes' beinhaltet Wände, Böden und Decken, die einen Handlungsraum (Objekt und Subjekt) umschließen können.

Handlungsraum: Als ein Ergebnis des Spatial Turn[120] in den 1990er Jahren setzte ein Neudenken hinsichtlich des Konzeptes ‚Raum' ein. Man löste sich von der Vorstellung, Raum sei ein durch die Architektur definierter Container. Seine Existenz ist vielmehr an Handlungen, Personen und Objekte gebunden. Raum ist weder absolut gegeben noch ein reines Wahrnehmungsphänomen,

---

116 Lange Zeit hielt sich das historische Bild, dass Gegenstände, Gestaltungsformen und Handwerker zur Zeit der späten Republik und frühen Kaiserzeit vom ‚griechisch hellenistischen Osten' in den ‚italischen Westen' kamen. Diese Transferidee ist bis dato in die Entwicklung der einzelnen Objektgattungen und ihres Decors eingeschrieben. Für diese Untersuchung relevant sind insbesondere: Pernice 1925; 1932; Adamo Muscettola 1982; Faust 1989; 1994; Baratte 1994; Carroll-Spillecke 1994; Cain – Dräger 1994; 1994a; Golda 1997. Dieses Narrativ wurde u. a. von Maschek (2008) und Wallace-Hadrill (2008, insb. 360 f.) kritisiert und differenzierter betrachtet. Zur Vorstellung der Existenz enträumlichter Objectscapes und Decoscapes im antiken Mittelmeerraum siehe Haug 2020, 22 f.

117 Heufler 2016, 46 f. sieht hierin eine Kommunikation zwischen Designer und Benutzer, die auf ein gemeinsames Repertoire an Zeichen zurückgreifen müssen. Weiter zur kommunikativen Funktion von Design: Bürdek 2015, 148–154.

118 Hahn 2005, 122–129 nennt Objekte „unscharfe Zeichen". Dies gilt außer für Objekte u. a. auch für Bilder als weitere Vertreter nicht-sprachlicher Zeichen. Beide sind zwar Semiophoren (Bedeutungsträger), aber ihre einzelnen Elemente sind nicht an eine bestimmte Reihenfolge gebunden und folgen keinen syntaktischen Regeln, die zu einer Eindeutigkeit der Aussage führen. Zu den Grenzen der kommunikativen Dimension von Objekten siehe Hahn 2003, 29–51; 2005, 137–142. Auch Hodder (1989, 250–269) und Kienlin (2005, 6 f.) formulieren deutlich, dass Dinge nicht wie Worte eindeutig lesbar sind.

119 Erst durch die Betrachtung von Objekt-Ensembles wird beispielsweise die Bedeutung eines einzelnen Objektes verständlich (Hahn 2005, 124 f.) Zu Polysemie und zum Kontext von Objekten als Zeichen siehe zusammenfassend Kienlin – Widura 2014, 34 f.

120 Geprägt wurde der Begriff von dem Geografen Edward Soja im Jahr 1989. Dessen genaue Definition ist nicht eindeutig bzw. nimmt sich je nach Disziplin unterschiedlich aus: Döring – Thielmann 2009, 7–46; Hoffmann – Schreiber 2015, 10 Anm. 3. Für historische Wissenschaften wird Raum nicht mehr als hintergründige Kulisse verstanden, sondern als „vielfältig produzierte, spezifisch zu erklärende Ordnungsstruktur und Analysekategorie" (Hoffmann – Schreiber 2015, 12).

sondern er wird erst durch Menschen und deren Handeln hervorgebracht[121]. Räume sind demnach soziale und wandelbare Gebilde, die sich u. a. zwischen Menschen und Dingen eröffnen.

Der in dieser Untersuchung beschriebene ‚Handlungsraum' entsteht zwischen einem Subjekt und einem Gegenstand bei dessen Benutzung[122]. Raum ist somit eine Beziehungsform, die durch ein Interagieren von Menschen mit Dingen entsteht[123]. Diese Konstellation stellt eine gerichtete Form der Aufmerksamkeit dar, die dazu führt, dass die Präsenz der allgemeinen Umgebung in den Hintergrund tritt[124]. Innerhalb dieses Handlungsraumes wirken die verschiedenen Objektqualitäten unmittelbar sowohl bei Einzelobjekten (z. B. ein Trinkgefäß) als auch bei Objektgruppen (z. B. Geschirr-Sets), die sich einen Handlungskontext (z. B. Convivium) teilen. In den Handlungsräumen wirken Objekte beispielsweise aufgrund ihrer Materialwahl oder Formgebung harmonisch bzw. disharmonisch[125] oder strahlen eine Opulenz durch ihre Ornamentik oder Bebilderung aus. So entstehen Atmosphären[126], bei denen es sich um „die in der Wahrnehmung realisierten Außenwirkungen sozialer Güter und Menschen in ihrer räumlichen (An)Ordnung" handelt[127]. Beeinflusst werden Atmosphären im Allgemeinen durch ästhetische Arbeit wie z. B. Bau-Decor, Innenarchitektur oder Objektdesign[128]. Jedoch sind Atmosphären nicht nur rein ästhetisch, sondern bisweilen auch semantisch[129]. Die Verwendung bestimmter Gestaltungselemente bei den Objekten aus Insula I 10 wird als ein bewusstes Gestalten von Atmosphären verstanden[130]. Mit dem Konzept der Atmosphären ist es möglich, die ästhetische und semantische Wirkung von Objekten neutral zu charakterisieren, ohne einer der beiden a priori den Vorrang zu geben[131]. Objekte bieten folglich

121 Lehnert 2011, 10; Hofmann – Schreiber 2015, 14. Diese soziologisch geprägte Raumtheorie hat die Archäologie insbesondere auf dem Gebiet der Architekturforschung beeinflusst. Innerhalb des gebauten Raumes entstehen verschiedene Aktionsräume durch unterschiedliche Personengruppen. Siehe dazu u. a. Porr 2003, 71–87; Trebsche 2010; Sielhorst 2015, 15–20; Dally u. a. 2012, 6–9. Siehe ausführlicher zur Raumanalyse in der Archäologie Günkel-Maschek 2020, 75–99.

122 Untersuchungen antiker Objekte und ihrer formalen und ästhetischen Gestalt unter einer solchen praxeologischen Perspektive finden sich bereits bei: Dickmann 2011, 266–276; 2015, 115–120; Heinemann 2015, 18–33; 2016, 45–53.

123 Löw 2001, 151–230; 2015. Wolf (2019, 8) spricht von den ‚environments' von Objekten. Environments sind dort, wo Dinge und Bilder eine konstitutive Rolle übernehmen. Alternativ ließe sich auch vom Interaktionsraum zwischen Mensch und Ding sprechen. Dieser Begriff ist allerdings ein fester Terminus der Raumsoziologie und meint eine Form des Begegnungsraumes von Individuen. Siehe dazu Löw 2001, 131–134; Beck 2003, 119–138; Ziemann 2003, 131–152.

124 Zu Aufmerksamkeit als eine selektive Form der Wahrnehmung siehe Hagendorf u. a. 2011, 179–201; Goldstein 2015, 127–152; Ansorge – Leder 2017, 8–11. 71–83.

125 Heufler (2016, 22) nennt dies den „Produkt-Objekt-Bezug" oder „engen Umgebungsbezug". Ein Besteck steht mit dem gedeckten Tisch (Teller, Gläser, Schüsseln etc.) in Wechselwirkung und es kann mit all diesen Objekten in einem harmonischen oder disharmonischen Verhältnis stehen. Letzteres wäre der Fall, wenn das Besteck „klobige, derbe Formen aufweist, Geschirr und Gläser aber zart und fein wirken" (Heufler 2016, 22).

126 Wolf 2019, 16; Böhme [1995] 2013, 297 f.: „Atmosphären sind nicht freischwebend gedacht, sondern gerade umgekehrt als etwas, das von den Dingen, von den Menschen oder deren Konstellationen ausgeht und geschaffen wird. Die Atmosphären sind so konzipiert weder als etwas Objektives, nämlich Eigenschaften, die die Dinge haben und doch sind sie etwas Dinghaftes, zum Ding Gehöriges, insofern nämlich die Dinge durch ihre Eigenschaften – als Ekstasen gedacht – die Sphären ihrer Anwesenheit artikulieren. Noch sind die Atmosphären etwas Subjektives, etwa Bestimmungen eines Seelenzustandes. Und doch sind sie subjekthaft, gehören zu Subjekten, insofern sie in leiblicher Anwesenheit durch Menschen gespürt werden und dieses Spüren zugleich ein leibliches Sich-Befinden der Subjekte im Raum ist".

127 Löw 2001, 204 f.

128 Böhme 1995, 35 f.; Fischer-Lichte 2004, 205–209 führen eine olfaktorische und akustische Dimension als Bestandteile von Atmosphären ein.

129 Böhme 1995, 23. Zu einer thematischen/semantischen Atmosphäre von Räumen mittels Bilder siehe Muth 1998, insb. 55 f.; Lorenz 2008, 23–25. 431–442.

130 Vgl. Haug 2011, 220 zum atmosphärischen Wirken von Architektur-Decor.

131 Anders bei Hölscher 2017, 38. Hier wird das Wirken von Decor ebenfalls als Atmosphäre bezeichnet, allerdings als „nicht fokussierte Begegnung, sondern diffuses Erlebnis". Im Gegensatz zur Wahrnehmung von Repräsentation sei das Wahrnehmen von Decor respektive Atmosphären keine explizite Handlung: „Intensive Betrachtung semantischer Botschaften ist allenfalls eine sekundäre Option, ist aber nicht konstitutiv für das Erlebnis von Decor" (Hölscher 2017, 38).

ein atmosphärisches Wahrnehmungsangebot, dessen Rezeption von einem soziokulturellen Vorwissen[132] und von der (emotionalen) ‚Wahrnehmungsdisposition'[133] des Subjektes abhängig ist.

Architektonischer Raum: Obwohl ‚Raum' als ein relationales, von gebauten Strukturen losgelöstes Konzept zu betrachten ist, gilt es dennoch zu berücksichtigen, dass die mit Objekten ausgeführten Handlungen durchaus in einem architektonisch begrenzten Rahmen stattfanden. Häuser sind nicht nur von außen zu betrachtende Bild- oder Decor-Räume[134], sondern auch Orte von Handlungen, die bisweilen mit Objekten ausgeführt werden[135]. Mobile Gegenstände sind folglich in eine umfassende Betrachtung einer Raumatmosphäre zu integrieren. Sie wirken durch ihre Formen, Materialien, Ornamente und Bilder sowohl ästhetisch als auch semantisch und haben einen unmittelbaren Einfluss auf die Wahrnehmung von Raum-Decor und Atmosphäre. Eine Untersuchung der Wirkung architektonischer Strukturen einer Insula ohne die Kontextualisierung der Handlungen und Kleinfunde ergäbe ein unvollständiges Bild[136]. Es ist daher unerlässlich, Objektgestaltung und Raum-Decor gemeinsam zu analysieren und sich den Fragen zu widmen, welche visuelle Wirkung Haushalts- und Ausstattungsgegenstände auf ihre Umgebung haben und wie sich die Raumgestaltung (z. B. Wandmalereien, Böden und Decken) durch mobile Kleinfunde erweitern, ergänzen, verdichten oder modifizieren lässt. Um die Untersuchungsaspekte ‚architektonischer Raum' und ‚Objekt' zu verbinden, ist es notwendig, in konkreten Handlungssituationen zu denken, z. B. ein Convivium, das Ausüben des Hauskultes oder Badeaktivitäten. All diese Tätigkeiten geschahen (wenn auch nicht immer und ausschließlich) an einem bestimmten, für sie vorgesehenen und architektonisch begrenzten Ort, z. B. fanden Convivia in Triklinia, Hauskulthandlungen vor Lararia oder Waschen und Baden in Balnea statt. Die genannten Beispiele sind aufgrund ihrer architektonischen Charakteristika in einem Haus gut zu identifizieren. In einer Fallstudie wird dieser Ansatz der Kontextualisierung von Objekten, Handlungsraum und Architektur erprobt[137].

4. Zusammenfassung: Antikes Objektdesign als Forschungsgegenstand

Vor diesem methodischen und theoretischen Hintergrund lassen sich die diversen Objektgattungen aus Insula I 10 untersuchen, vergleichen und auf unterschiedliche Aspekte hin befragen. Antike Objekte sind als Etwas begreifbar, dem ein systematisierbarer Aufbau innewohnt. Sie setzen sich aus Gestaltungselementen (Form, Material, Ornament und Bild) zusammen und besitzen funktionale, ästhetische und semantische Qualitäten. Ihre Vernetzung, Interdependenzen und gegenseitige Beeinflussung lässt sich mit dem Begriff ‚antikes Objektdesign' zusammenfassen. Objektdesign meint, dass beispielsweise die Form eines Gegenstandes in direktem Zusammenhang mit seiner Funktion steht, dass die Formgebung ein Objekt ästhetisch aufwerten kann und dass die Form

132 Löw 2001, 208–210.

133 Haug 2020, 46

134 Zum römischen Haus als Bildraum siehe Zanker 2000, 205–226; zum römischen Haus als „historischer Erlebnisraum" siehe Stein-Hölkeskamp 2006, 300–320. Zur gegenseitigen Suggestion sozialer Organisationsformen bzw. Praxen und der Abfolge, Gliederung und Ausstattung architektonischer Räume: Weddigen 2006, 8–20.

135 Heufler (2016, 23) nennt dies ‚Produkt-Raum-Bezug'.

136 In der bisherigen Erforschung von Raum-Decor in der Klassischen Archäologie werden Räume weitestgehend ‚strategisch' und ‚anonym' betrachtet. Es handelt sich meist um einen distanzierten Raumbezug auf leere, unbenutzte Wohneinheiten. Eine Alternative ist die ‚taktische' oder ‚subjektive' Raumerfahrung. Diese berücksichtig explizit das Sich-in-ihnen-bewegen und das In-ihnen-handeln. Zu den verschiedenen Modi der Raumerschließung im Spannungsfeld zwischen bildhafter Distanzierung und bewegter Teilhabe: Ganz – Neuner 2013, 9–60. Zum Bewegen im gebauten Raum der Antike siehe u. a. Kurapkat u. a. 2014. Für die Straßen Pompejis siehe Hartnett 2017, 12–15. Zu einem mobilen und handelnden Decor-Betrachter im römischen Haus jüngst Haug 2020, insb. 28–38.

137 Siehe Teil V.

Bedeutungen besitzt. Gleiches gilt für Materialien sowie Ornamente und Bilder. Die Etablierung des Begriffs ‚Design' soll verdeutlichen, dass es sich um eine bewusste, reflektierte und auf einen Nutzer hin konzipierte Objektgestaltung handelte. Weil Design die Schnittstelle zwischen Nützlichkeit und Attraktivität bildet, rückt bisweilen auch der Begriff (und somit das antike Konzept) des *decorum* in den Blick der Designphilosophie[138]. Auch wenn ‚Design' heute als ein massenkulturelles Phänomen erscheint und der Begriff als Modewort eine definitorische Unschärfe erreicht hat, mit dem bisweilen das menschliche Handeln in Gänze beschrieben wird[139], stellt diese Disziplin einen herausragend ganzheitlichen Blick auf die Dingwelt bereit.

> Design, so kann verallgemeinert werden, hat den Anspruch, die Welt zum Wohl der Menschen besser zu gestalten. Doch hinter dem Begriff verbirgt sich weit mehr als eine attraktive Objektwelt. Design gestaltet Kommunikation und schafft Identität. Es ist bewusstes Handeln zur Herstellung sinnvoller Ordnung und somit Teil unserer Kultur.[140]

Der Blick eines Designers richtet sich auf die Herstellungsmöglichkeiten und -techniken, auf die Wirkung eines Gegenstandes bei einem Benutzer und auf die Weltbilder, die dem Erwerb und dem Besitz eines Objektes verbunden sind[141]. Anhand gestalteter Objekte formt der Mensch seine gesellschaftlichen Beziehungen, z. B., um etwas gemeinsam zu tun, um sie gemeinsam kontemplativ zu betrachten oder, um sich miteinander und über sich selbst zu verständigen, indem man Dinge als Zeichen nutzt und durch sie die Welt deutet[142].

Bisher werden die Begriffe Design oder Objektdesign in der Archäologie sporadisch und wenig reflektiert verwendet – meist als Synonyme für ‚gestalten'[143]. Doch bezeichnet Design ausdrücklich mehr. Es ist das Changieren zwischen Funktionalität, ästhetischer Wirkung und semantischer Aufladung bei der Produktgestaltung[144]. Design setzt die menschliche Wahrnehmung, Psychologie, Ästhetik und Ethik in Material um, damit Dinge sowohl bestmöglich handhabbar als auch visuell ansprechend sind[145]. Design besitzt eine praktisch-technische Dimension, indem es Bedienbarkeit, Haltbarkeit, Zuverlässigkeit, technische Qualität, Ergonomie und einen ökonomischen Wert bereitstellt. Zudem weist Design einerseits eine ästhetische Dimension auf, indem es Form, Farbe, Material und die Oberfläche eines Gegenstandes beeinflusst (mithin seine Gestalt). Andererseits entwickelt es eine symbolische Dimension, weil Design eine Produktsprache erzeugt, mit der sich materiell verfasste Kernelemente von Lebensstilen, -gefühlen und -auffassungen kreieren lässt[146].

138 Dissel 2020, 313.
139 Papanek 1985, 3: „All men are designers. All that we do, almost all the time, is design [...] design is basic to all human action"; vgl. auch Meier 2003, 12. Zum Designs als eine hermeneutische und die Erfahrungsweisen kultureller Ausdrucksgestalten rekonstruierende Theorie siehe Schweppenhäuser 2016, 14–20.
140 Schneider 2009, 9.
141 Schweppenhäuser 2016, 13.
142 Vgl. Schweppenhäuser 2016, IX f.
143 Vgl. u. a. Winter 2013, 89 Anm. 253; Zarmakoupi 2014. Einen ersten Ansatz, Design für archäologische Betrachtungen fruchtbar zu machen, lieferte Swift. Ihre Design-Definition (Swift 2007, 4 f.) zielt dabei stark auf die sozialen Aspekte der Gestaltung. Zum Design als „Formqualität dreidimensionaler Objekte" siehe Haug 2018, 98.
144 Steinbrenner 2010, 12 f. 18. „Design ist die planvoll-kreative Visualisierung der Handlungsprozesse und Botschaften von verschiedenen gesellschaftlichen AkteurInnen und die planvoll-kreative Visualisierung der verschiedenen Funktionen von Gebrauchsgegenständen und ihre Ausrichtung auf die Bedürfnisse der BenutzerInnen oder auf die Wirkung bei den RezipientInnen" (Schneider 2009, 198). Siehe weitere, ähnliche Definitionen bei Hirdina 2010, 41–62; Bürdek 2015, 11–14; Heufler 2016, 16 f.
145 Schweppenhäuser 2016, 13: „Diese Wissensgebiete [des Designs] kann man zusammenfassen in Philosophie, Soziologie und Psychologie. Philosophen versuchen, Fragen der Wahrnehmungstheorie, Erkenntnistheorie, Ethik und Ästhetik zu klären. Soziologen beschäftigen sich mit Fragen des gesellschaftlichen Zusammenlebens. Psychologen untersuchen subjektive Gefühle, Weisen der Weltwahrnehmung und Grundlagen des Handelns. [...] Insofern ist Design heute eine interdisziplinäre Tätigkeit; seine Verbindung mit den Wissenschaften ist immer disziplinenübergreifend."
146 Vgl. Schneider 2009, 198 f.

Ein solches Bestreben der Objektgestaltung ist der modern westlichen Gesellschaft nicht exklusiv zu eigen, sondern lässt sich ebenso in der Objektgestaltung vergangener Epochen und Kulturen wiederfinden[147]. Griechische Tempel, attische Keramik oder Transportamphoren lassen sich beispielsweise aus der Perspektive des Designs betrachten. In ihnen drückt sich das antike Schönheitsempfinden, die präzisen Konstruktions- und Rechenleistungen und die Anpassung von Formen an funktionale Bedürfnisse aus[148]. Design erzeugt eine kulturhistorisch spezifische Material- und Formensprache, die nicht nur Ausdruck einer (visuellen) Kultur ist, sondern auch unmittelbar in diese hineinwirkt, da die Objekte mit Praktiken, Wahrnehmungen und Deutungen verknüpft sind[149]. Mit dem Begriff und der Vorstellung von einem antiken Objektdesign zu operieren, impliziert eine absichtsvolle Objektgestaltung[150]. Doch geht es in dieser Untersuchung antiken Objektdesigns nicht um „eine Theorie der schönen Dinge", sondern um „ein reflektiertes Leben mit Dingen"[151].

Anders als bei Wandmalereien oder statuarischen Ausstattungselementen wirken die hier betrachteten Objekte nicht von einem bestimmten Punkt aus auf den Raum. Die Dinge wurden vielmehr aktiv benutzt, bewegt, gekippt, gedreht, nah zum oder fern vom Körper mit einer oder zwei Händen gehalten, zusammengestellt und wieder voneinander entfernt. Außerdem waren sie an verschiedenen Orten des Hauses in unterschiedlichen Situationen einsetzbar. Die Wirkung von Objektdesign ist „als ein Oszillieren (und mitunter auch als Interferenz) zwischen ‚Präsenzeffekten' und ‚Sinneffekten'" zu verstehen[152]. Das Ziel dieser Untersuchung der Objektgestaltung und -wirkung ist, sich vom Primat des Semantischen zu lösen[153] und den ästhetischen Qualitäten und funktionalen Eigenschaften der Gestaltungselemente eine gleichwertige Rolle einzuräumen. Dieser analytische Zugang auf Objekte soll es erlauben, Design-Phänomene gattungsübergreifend zu untersuchen und zu vergleichen, ihre jeweiligen Wirkungsweisen am Objekt und in unterschiedlichen Kontexten nachzuvollziehen sowie wiederkehrende Modi der Gestaltung (Prinzipien antiken Objektdesigns) zu formulieren.

147 Zu einer Verknüpfung von Grundsätzen der Wahrnehmungspsychologie und decorativen Phänomenen menschlichen Kunstschaffens von der Antike bis Moderne siehe Arnheim 1964; Gombrich 1984, 95–148; Dissanayake 2001, 206–234; Geiger 2018, 88–101; Bühler u. a. 2019, 2.

148 Siehe Bühler u. a. 2019, 14 f.

149 Prinz – Moebius 2012, 9.

150 Streng genommen können die Objekte aus Insula I 10 nicht als Designobjekte bezeichnet werden. Der moderne Begriff Design – abgeleitet vom italienischen ‚disegno' – beschreibt einen vom Herstellungsprozess entkoppelten Entwurfsprozess. Dieser Terminus erlangte während der Industrialisierung im 19. Jh. Bedeutung. Im Zuge der Automatisierung von Produktionsabläufen wurden zu dieser Zeit erstmals in der Kunst entwickelte Schmuckformen dazu genutzt, um Produkte seriell zu fertigen. Zur Etymologie des Begriffs Design und seiner Entwicklung und Semantisierung seit dem 16. Jh. siehe Erlhoff – Marshall 2008, 88–92; Schneider 2009, 11–13; Berents 2011, 9–18; Schweppenhäuser 2016, 1–5; Bickelhaupt 2017, 8 f. Gegen diese enge und stark funktionalistisch geprägten Design-Definitionen argumentiert ausführlich und überzeugend Geiger 2018 (insb. 21–28. 62–101).

151 Vgl. Geiger 2018, 100 f.

152 Gumbrecht 2004, 17 f.

153 Zum Problem der Überbetonung von Semantik bei der Betrachtung von Objektgestaltung siehe Bielfeldt 2014b, 21 f.; zur Unterordnung der sinnlichen Präsenz von Dingen bzgl. ihrer Bedeutungen auch Scholz 2019, 19.

Teil III: Analyse und Einordnung der Kleinfunde aus Insula I 10

Die einzelnen Objekte werden an dieser Stelle anhand des zuvor erarbeiteten theoretisch-methodischen Hintergrundes hinsichtlich ihres Designs analysiert und anhand ihrer Funktions- und Nutzungsweisen strukturiert. Mit den Objekten der Wasserversorgung und -inszenierung (Kap. 1), den Sonnenuhren (Kap. 2.1) und Marmortischen (Kap.2.2) kommen zu Beginn Objekte in den Blick, die aufgrund ihrer materiellen Eigenschaften oder Funktionsweisen nicht uneingeschränkt mobil waren. Hieran schließen sich Bronzetische (Kap. 2.3), Klinen (Kap. 2.4) und verschiedene Fragmente (Kap. 2.5) aus der Funktionsgruppe der Möbel an. Räuchergefäße, Wärmespender und Beleuchtungsgeräte (Kap. 3) teilen sich die Eigenschaft, Feuer innerhalb des Haushaltes nutzbar zu machen. Die Gefäße (Kap. 4), welche die quantitativ größte Gruppe ausmachen, werden anhand ihrer Funktion weiter differenziert. Sie eint, dass sie zumeist im Kontext der Tischkultur Verwendung fanden. Dies gilt nicht weniger für Tischgeräte und Besteck (Kap. 5). Instrumentaria (Kap. 6), Spiegel (Kap. 7) und Schmuck (Kap. 8) gelten hingegen zumeist als kosmetisches Zubehör oder Accessoires. Den Abschluss bilden Geräte, die insbesondere sich mit der Zubereitung von Speisen verbinden (Kap. 9).

Teils geben Schrift- und Bildquellen Auskunft über die Rolle der jeweiligen Dinge im Alltag der Menschen. Allerdings ist deren Aussagegehalt begrenzt und an der entsprechenden Stelle kritisch zu reflektieren. Nur wenige spätrepublikanische und frühkaiserzeitliche Schriftquellen informieren über häusliches Alltagsleben[1]. Abgesehen von den Beschreibungen pompöser Villen berichten antike Autoren nur wenig über die Ausstattung von städtischen Häusern mit Möbeln, Gefäßen und Geräten oder über die Verwendung bestimmter Objekte im Alltag. Die Intention von Vitruv, Plinius und anderen war meist eine andere, als das objektive Beschreiben eines funktionierenden Haushaltes[2].

1. Objekte der Wasserversorgung und -inszenierung

Wasser gehörte neben Sonnenlicht zu den elementaren Versorgungselementen einer Domus. Daher werden zunächst die Objekte der Wasserversorgung und -inszenierung der Insula I 10 untersucht. Es handelt sich um relativ immobile Gegenstände, ähnlich der statuarischen Ausstattung. Angesichts ihrer Einbettung in bzw. Anbindung an den Wasserkreislauf sind einige Objekte nur an bestimmten Orten im Haus einsetzbar.

Durch die Versorgung Pompejis durch ein Aquädukt und die Installation von Druckwasserleitungen in der Stadt veränderte sich ab augusteischer Zeit die Verfügbarkeit von Wasser in den Wohnhäusern grundlegend[3]. Der Anschluss einer Domus an die Aqua Augusta war eng verbunden mit einer möglichen Inszenierung von Wasser, denn Druckleitungen wurden fast ausschließlich zum Betrieb von Wasserspielen, Brunnen und Ähnlichem verwendet[4] – insbesondere in

1 Hiervon zeugt eine eigens für Pompeji zusammengestellte Quellensammlung (Cooley – Cooley 2004), die den Aspekt des Wohnens oder Haushaltens in der frühen Kaiserzeit nicht aufführt.

2 Allison 2001, 183 f.

3 Zur Wasserversorgung Pompejis mit Tiefbrunnen, Zisternen und über ein Aquädukt: Eschebach 1996, 1–12; Ohlig 2016, 5–30.

4 Jansen 2002, 47–56. Durch ein Überlaufsystem wurde das Wasser jedoch nicht verschwendet, sondern floss anschließend in die Zisternen unter den Häusern zurück.

https://doi.org/10.1515/9783110788075-003

Atrien[5]. Für das Vorhandensein einer Wasserleitung in Insula I 10 gibt es allerdings keine archäologische Evidenz[6].

Detaillierte Informationen zur Wasserversorgung der Insula I 10 liegen vornehmlich für die Casa del Menandro (I 10,4) vor, welche im Atrium ein klassisches Arrangement aus Compluvium, Impluvium und einer darunter befindlichen Zisterne aufweist[7]. Im Gartenbereich des Hauses lassen sich zwar Indizien für eine bereits von Maiuri postulierte Wasserleitung finden[8], sie wurde jedoch weder bei einem Magnetometer-Survey im Jahr 1992 noch bei der Bauaufnahme von Roger Ling nachgewiesen[9].

Mit Putealen, Labra und Bleifässern kommen in diesem Kapitel Objekte in den Blick, die der Wasserversorgung und -nutzung in Insula I 10 dienten. Es handelt sich um Gegenstände, die mit unterschiedlichen Techniken der Wasserversorgung verknüpft sind, jedoch anscheinend von keiner Wasserleitung gespeist wurden[10]. Puteale (**Kat. 001–003**) sind Teil eines Zisternen-Systems. Labra und Bleifässer (**Kat. 004–005**) lassen sich hingegen von Hand füllen und waren folglich flexibler einsetzbar. Die Funde stammen aus verschiedenen Bereichen der Wohneinheiten. In der Regel wurden sie aus einer gewissen Distanz wahrgenommen. Im Unterschied zu anderen Objekten ließen sie sich nicht in die Hand nehmen, bewegen oder drehen, sondern mussten vielmehr für ihre Benutzung aufgesucht, mit etwas Abstand betrachtet oder umschritten werden.

1.1 Puteale

Seit republikanischer Zeit gehörten visuell markante Brunneneinfassungen zur Grundausstattung eines Hauses und waren in Atrien, Peristylen, Gärten, Küchen- und Versorgungstrakten aufgestellt. Neben Privathäusern standen Puteale[11] auch auf öffentlichen Plätzen, in Thermenanlagen oder Heiligtümern und konnten mit Stifterinschriften versehen sein[12]. In Insula I 10 sind insgesamt sechs Puteale in situ erhalten. Bei drei der sechs Exemplare handelt es sich um schlichte, zylindrische und in einer akzentuierten Mündungslippe auslaufende Brunnenabdeckungen[13]. Der Konturenverlauf variiert nur leicht zwischen geradlinig und konkav[14]. Diese drei tönernen Puteale weisen

---

5 Zum Wandel des Atrium in der frühen Kaiserzeit siehe Dickmann 1999, 301–312; zur Inszenierung von Wasser im Atrium: Haug 2020, 484–488.

6 Bei Grabungen an der Außenwand von Einheit I 10,1 kam ein Loch in der Außenwand zum Vorschein, das auf den Abzweig einer Leitung verweisen könnte (Ling 1993, 69 Anm. 68).

7 Ling 1997, 52.

8 Maiuri 1933, 84. Einige Ausbesserungen des Peristylbodens ließen sich als Spuren einer darunter verlegten Wasserleitung deuten. Solche Spuren einer Einbettung für eine Wasserleitung wurden ebenso im Garten identifiziert. Dieser besaß ein Brunnenbasin, welches in der Regel mit einer Wasserleitung verbunden war. Siehe dazu Ling 1997, 69.

9 Ling 1997, 69 Anm. 68.

10 Es sei an dieser Stelle auf ein tönernes Monopodium verwiesen, das aus der Casa del Fabbro (I 10,7) stammt: Allison 2006, 194 Kat. 1385. Es handelt sich um einen grob gearbeiteten Unterbau, der wahrscheinlich ein Wasserbecken trug. Das Loch im zylindrischen Fuß kann darauf hindeuten, dass es durch eine Bleileitung mit Wasser versorgt wurde. Bisher konnten keine vergleichbaren Wasserinstallationen ausgemacht werden. Ein zugehöriges Becken fand sich nicht. Eine Alternative wäre, es als Kohlebecken zu interpretieren. Zu Kohlebecken mit ähnlichen Formen, jedoch von geringerer Größe, siehe Pleiner 2015, 993–1030.

11 Zur Etymologie des Begriffs *puteal (sigillatum)*, dessen Nennungen in den antiken Quellen und der Unterscheidung zu Rundara, Rundaltar und Rundbasis siehe Golda 1997, 1–5; Cadario 2005, 31–33.

12 Golda 1997, 25–29.

13 Vgl. Allison 2006, Taf. 4.3 (I 10,2–3); 62.2 (I 10,4); 114.3 (I 10,10–11)

14 Nach Golda (1997, 29 f.) stammt diese Form der Putealia sigillata von hellenistischen Rundaltären. Ihre Grundform, wie auch die innerhalb der Gattung oft verwendeten Ornamente (Eierstab, Zahnschnitt, Metopen-Trigylphen-Fries) und figürlichen Schmuckelemente (Fruchtgirlanden, Bukranien, Thiasoi) zeigen, dass Puteale mit architektonischem oder sakralem Decor geschmückt sein können. Golda zufolge besitzen Marmorputeale das Potenzial, eine sakrale Atmosphäre erzeugen.

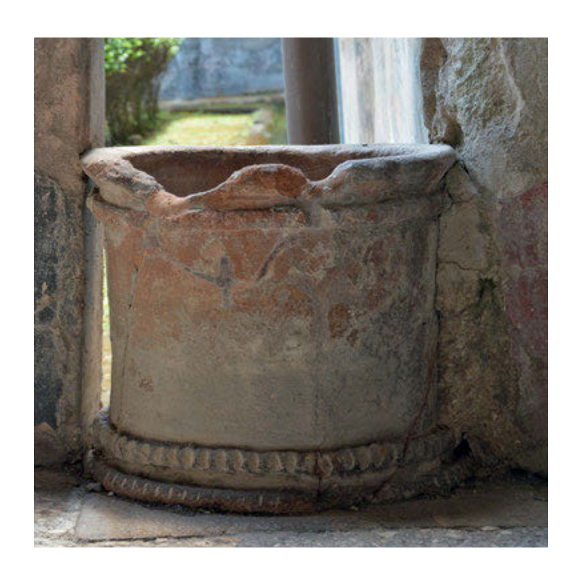


Abb. 5: Terrakotta-Puteal im Peristyl der Casa del Menandro (I 10,4) (Kat. 001).

keine weiteren Decor-Elemente wie z. B. ornamentalen oder figürlichen Schmuck auf und standen in abgelegenen, weniger frequentierten Bereichen der Häuser[15].

Die anderen Puteale sind aus Terrakotta (**Kat. 001–002**) bzw. Travertin (**Kat. 003**) gefertigt. Die beiden tönernen Objekte besitzen eine gerade, zylindrische Form und einen breiten, ausladenden Rand mit grob gearbeiteten Ornamentringen sowohl am Fuß als auch am oberen Rand. Diese aufgesetzten Schmuckbänder mit einer Abfolge ovaler Vertiefungen sind ein für Terrakottaputeale charakteristisches Gestaltungselement[16]. Die jeweilige Anzahl und Position der Ringe unterscheiden sich allerdings bei **Kat. 001** und **Kat. 002**. Das Puteal aus der Casa del Menandro (I 10,4) trägt jeweils zwei parallel verlaufende Ornamentringe an Fuß und Mündung (Abb. 5). Das Beispiel aus der Casa degli Amanti (I 10,10–11) besitzt hingegen jeweils einen Ring am Fuß und an der Mündung sowie einen weiteren mittig auf dem Putealkörper (Abb. 6). Die Ornamentringe betonen den oberen und unteren Abschluss der zylindrischen Objektform. Es entsteht ein leeres Mittelfeld, das bei anderen Vertretern der Gattung mit figürlichen oder ornamentalen Elementen gefüllt sein konnte. Bei den Beispielen aus Insula I 10 (**Kat. 001–002**) bleibt dieses leer.

Kat. 001 steht eingemauert zwischen der Ecksäule und der Gartenmauer in der Nordwestecke des Peristyls der Casa del Menandro (I 10,4). Mit Betreten des von Säulen umstellten Gartens fiel dieses Stück ins Auge, da es den rhythmischen Wechsel aus Säulen und niedrigen Mäuerchen unterbrach. Da noch Spuren einer feinen Stuckschicht am Puteal zu beobachten sind, war es folglich verputzt und wahrscheinlich auch bemalt. Motive oder Farben sind heute nicht mehr erkennbar. Möglicherweise wurde das Erscheinungsbild des Terrakottaputeals an die nachträglich eingezogenen und bemalten Mauern des Interkolumniums angepasst[17].

Die Aufstellungssituation von **Kat. 002** ist der von **Kat. 001** sehr ähnlich. Dieses Puteal stand an der Südostseite des Peristyls der Casa degli Amanti (I 10,10–11) unmittelbar neben der Ecksäule. Die Interkolumnien waren in diesem Gartenperistyl allerdings offen. Direkt neben dem Puteal

15 Das Puteal aus I 10,2–3 befand sich im hinteren Hof 11 (Ling 1997, 46). In der Casa degli Amanti (I 10,10–11) stand das Puteal in einem kleinen Küchentrakt (Ling 1997, 206). Im Fall der Casa del Menandro (I 10,4) war es im hinteren Hof (44) des sog. Verwalterhauses (I 10,16) aufgestellt (Ling 1997, 319).

16 Vgl. Pernice 1932, 34 f. insb. Gruppe 2, Nr. 3. Nr. 4.

17 Zu den Malereien der Gartenmauern siehe Ling – Ling 2005, 211–215. Zur Baugeschichte des Peristylkomplexes: Ling 1998, 59–92. Hier wird deutlich, dass die Interkolumnien erst in einer sehr späten Phase (Phase 5, Vierter Stil, 3. Viertel d. 1. Jhs. n. Chr.) zugemauert wurden (Ling 1998, 92).



Abb. 6: Terrakotta-Puteal im Peristyl der Casa degli Amanti (I 10,10–11) (Kat. 002).



Abb. 7: Travertin-Puteal im Garten der Casa del Fabbro (I 10,7) (Kat. 003).

befand sich eine kreisrunde Terrakottaschale auf einem Sockel[18]. Wahrscheinlich diente diese große Schwarzfirnisschale einer Inszenierung von Wasser, ähnlich einem Labrum.

Das einzige Travertin-Puteal der Insula (**Kat. 003**) stammt aus der Casa del Fabbro (I 10,7) und ist rundum kanneliert (Abb. 7)[19]. Nach Thomas Matthias Golda handelt es sich bei Travertin- oder Kalksteinputealen in der Regel und im Gegensatz zu Marmorputealen um lokal gefertigte Stücke, was für das Stück aus Insula I 10 möglich erscheint[20]. Die Kanneluren, die **Kat. 003** zieren, sind bemerkenswert schmal[21]. Der durch schrägen Lichteinfall erzeugte Licht-Schatten-Kontrast bildet ein vertikales Muster aus hellen und dunklen Streifen. Die Oberfläche des Steinzylinders wirkt dadurch aufgelockert und das Objekt erscheint weniger massiv. Das umlaufende Muster endet am oberen Rand mit einer Reihe halbrund ausgeformter Lunulae, die einen visuell deutlich

18 Der Dokumentationsstand dieses Befundes ist unzureichend. Er wurde bis heute kaum beachtet. Siehe Ling 1997, 201–203, insb. Fig. 13.

19 Formverwandte und besser erhaltene Vergleichsbeispiele stammen aus der Casa dei Cei (I 6,15), der Casa dei Capitelli Figurati (VII 4,57) oder der Casa degli Amorini Dorati (VI 16,7.38). Eine Zusammenstellung dieses Typs bei Pernice 1932, Taf. 14–19.

20 Golda 1997, 68.

21 Derart schmale Kanneluren treten bei Marmorputealen laut Pernice (1932, 22–24) nicht vor der augusteischen Zeit auf. Diese Beobachtung gilt als Anhaltspunkt für die Datierung ähnlich gestalteter Travertinputeale.

markierten Abschluss bilden[22]. Bemerkenswert bei **Kat. 003** sind sowohl das Fehlen eines Fuß- als auch eines Mündungsprofils[23]. Möglicherweise wurde das Fußprofil abgearbeitet, um das Puteal in den umgebenden Tuffstein einzulassen. Dies verweist auf eine Sekundärnutzung im Gartenbereich des Hauses. Ein anderer möglicher Aufstellungsort war das Atrium der Casa del Fabbro, das 79 n. Chr. allerdings nicht mehr als Wasserentnahmestelle fungierte, da die Zisternenöffnung im Impluvium durch einen darüber platzierten, massiven und prächtigen Marmortisch (**Kat. 007**) überdeckt wurde[24].

Alle Puteale aus Insula I 10 besitzen einen kreisrunden Querschnitt und eine zylindrische Form. Als Material wurde vorrangig Terrakotta und in einem Fall Travertin verwendet. Die Motive des Ornamentschmuckes sind schlicht und gleichmäßig über die Objekte verteilt. Die tönernen Exemplare ähneln unter anderem aufgrund ihrer Materialästhetik großen Gefäßen, wie z. B. Dolia. Die ästhetisierenden Ornamentringe sind unter anderem bei Grobkeramik, tragbaren Öfen[25] oder Räucherbecken[26] aus Ton bekannt und bestehen aus einer Wulst, die im weichen Zustand in gleichmäßigen Abständen eingedrückt wurde. Das Muster hängt folglich von bestimmten Eigenschaften des Materials Ton ab. Das Steinputeal **Kat. 003** ist hingegen mit vorwiegend aus dem architektonischen Kontext stammenden Motiven verziert. Seine Materialität sowie seine Ornamentik verweisen auf Gebautes. Diese Zisternenmündung passt sich visuell in die Architektur ein und erinnert mit der Kannelierung an ein Bau- oder Säulenfragment, was seine Eigenschaft der Unbeweglichkeit unterstreicht[27].

Die Puteale aus Insula I 10 scheinen anhand ihrer Materialität und Ornamentik zwei Decor-Strategien verpflichtet: einem ‚gefäßartigen' oder dem ‚architekturhaften' Design. Die Komposition von Form und Ornamentschmuck der Puteale erzeugt eine Allansichtigkeit. Die Brunnenöffnungen sind von jeder Seite aus zugänglich und benutzbar, teilweise lediglich durch den architektonischen Kontext (Gartenmauer, Impluvium etc.) beschränkt.

Die Puteale **Kat. 001–003** waren alle in den Gartenbereichen der jeweiligen Häuser aufgestellt, die als Orte räumlich abgeschlossener, kontemplativer Naturerfahrung seit der frühen Kaiserzeit immer mehr Bedeutung erlangten[28]. Auch wenn die Puteale aus der Insula I 10 im Vergleich zu anderen Stücken aus Pompeji in ihrem Decor als unspektakulär zu bewerten sind[29], bleiben sie ein visuell auffälliges Element der Wasserversorgung[30]. Die in den Gärten platzierten Puteale verweisen, ähnlich wie Wasserspiele und Brunnen in Atrien, auf das Vorhandensein von Wasser für den Garten[31] bzw. im Haus.

---

22 Dieses aus der Architektur-Decoration entlehnte Gestaltungselement tritt unter anderem an Säulenkanneluren oder Triglyphenstegen auf; siehe dazu u. a. Maschek 2012, 34 mit Verweis auf Herkunft und Verbreitung in der mittelitalischen Architektur.

23 Es ist lediglich noch ein weiteres Beispiel ohne Mündungsprofil bekannt (Pernice 1932, Taf. 15.6).

24 Dickmann 1999, 303–307. Zu diesem Befund und der Aufstellung des Marmortisches siehe ausführlicher Teil III Kap. 2.2.

25 Vgl. Roberts 2019, 164 Abb. 180.

26 Vgl. D'Ambrosio – Borriello 2001, 39 Kat. 42–43. 48. 49.

27 Vgl. dazu Dickmann 1999, 301.

28 Zur Beziehung von Wohnarchitektur und Gartenanlagen Pompeji siehe u. a. Dickmann 1999, 347–374; Haug 2020.

29 Überschaut man das Spektrum der noch heute in Pompeji sichtbaren Puteale in den Häusern und in den diversen Magazinen, fällt auf, dass decorativ aufwändigere Exemplare sowohl aus Travertin als auch Terrakotta durchaus existieren. Hiervon konnte sich der Autor bei zahlreichen Begehungen Pompejis sowie der Magazine und Museen überzeugen. Als Beispiele sollen hier nur die Stücke aus der Casa dei Quadretti Teatrali (I 6,8); aus dem Isis-Heiligtum VIII 2,28 (MANN Inv. Nr. 22381), der Casa del Principe di Napoli (VI 15,8) oder der Casa di Umbricius Scaurus (VII 16,12–16) genannt werden. Eine umfassende Zusammenstellung und Aufarbeitung dieser Puteale aus Pompeji fehlt bis heute.

30 Vgl. Haug 2020, 488.

31 Zur Wasserversorgung der Gärten Pompejis siehe Mastroroberto 2007, 93–105.



Abb. 8: Rekonstruierte Aufstellung des Labrum (Kat. 004).

1.2 Labrum

Als Labra werden runde, multifunktionale Wasserbecken bezeichnet, die in verschiedenen Größen und Materialien auftreten[32]. In der Wohnarchitektur Pompejis gehörten sie seit etwa augusteischer Zeit zu einem Set an Ausstattungsobjekten für Atrien. Dieses setzte sich zusammen aus einem Marmortisch, einer wasserspeienden Brunnenfigur und einem Labrum[33]. Labra bestanden in der Regel aus Marmor und waren unmittelbar am oder im Impluvium sowie in Peristylen aufgestellt. Wasser floss in sie hinein, schwappte über ihren Rand und lief in den Abfluss des Impluvium[34].

In diesen Kontext der Wasserinszenierung gehört auch ein in der Südwestecke des Atrium der Casa del Menandro (I 10,4) gefundenes Labrum (**Kat. 004**), das sich allerdings von den meisten anderen Wasserbecken Pompejis anhand seines Materials Bronze unterscheidet (Abb. 8)[35]. Die kreisrunde, flache Schale mit einem Meter Durchmesser besitzt einen breiten, stark nach außen gebogenen und mit einer Abfolge verschiedener umlaufender Ornamentbänder verzierten Rand. Auf dem horizontalen Bereich befindet sich ein Pfeifenstab zwischen zwei Perlstäben, auf dem außen gekrümmten Bereich ein lang gezogener Eierstab. Die Mitte des Schalenbodens wölbt sich leicht nach oben. Dieser sog. Omphalos[36] zeigt ein in sich geschlossenes Ornament, bestehend aus einer zentralen, 15-blättrigen Rosette, die von einem konzentrisch umlaufenden Zungenblattfries gerahmt (Abb. 9) und von einem schmalen, tordierten Band begrenzt wird. Zwei weitere Ornamentringe setzten außen an: zum einen ein sehr kleinteiliger Blattfries, in dessen Zwickeln spitze Knospen sitzen und zum anderen ein breites, doppeltes Flechtbandmuster. Sowohl Motiv als auch

32 Zum Begriff *labrum/labra* für runde Wasserbecken aus Bronze und die Verwendung des Terminus in den antiken Quellen siehe Cadario 2005, 23–28. Man verwendete Labra u. a. in der Landwirtschaft, badete Kinder darin oder wusch sich nach dem Schwitzbad. Zu diesen Objekten in Thermen siehe Cadario 2005, 23 f. Bisweilen werden auch die Becken von Springbrunnen als Labra bezeichnet (Hug 1925, 285 f.).

33 Siehe dazu Dickmann 1999, 303 f.; Haug 2020, 484. 486.

34 Zu dieser visuellen und akustischen Ästhetik des Wassers im Atrium siehe u. a. Dickmann 1999, 307 f.; Plin. epist. 2, 17, 13. 22; 5, 6, 19. 23. 37.

35 Nur ein weiteres dieser Bronzebecken ist aus der Vesuvregion bekannt (Tassinari 1993, 141; Stefani 2003, 126).

36 Vgl. Tassinari 1993, 141



Abb. 9: Ornament am Boden des Labrum (Kat. 004).

stilistische Ausführung bilden die Grundlage für die frühaugusteische Datierung des Labrum[37]. Während die Ornamente den Rand des Beckens zieren, wird durch die zentrale Rosette die Mitte des Schalenbodens betont. Durch die kreisrunde Form und das Arrangement der Ornamente ist dieses Objekt punktsymmetrisch organisiert. Unabhängig vom Standort wirkt es von allen Seiten gleich auf den Betrachter und kann umschritten werden, ohne dass visuelle Informationen verloren gehen.

Der exakte Aufstellungskontext von **Kat. 004** ist ungewiss. Dieses Labrum wurde in der Südwestecke des Atrium gefunden[38], was eine Aufstellung in unmittelbarer Nähe des Impluvium nahelegt[39]. Die allansichtige Ornamentkomposition, der prominente Aufstellungsort im Raum und die Wahrnehmungssituation würden in diesem Fall harmonieren. Wahrscheinlich wurde dieses Labrum auf einem runden Beckenuntersatz aus Kalkstein oder Marmor mit vertikalen Kanneluren aufgestellt, wie es für Labra in Pompeji üblich war[40]. Jedoch sind keine weiteren Ausstattungselemente wie z. B. Marmortische, Becken, Brunnenfiguren und -installationen dokumentiert[41]. Auch am Objekt selbst gibt es keine Hinweise darauf, dass es von einer Wasserleitung gespeist wurde. Wahrscheinlich wurde es manuell mit frischem Wasser befüllt[42].

Insbesondere mittels materialästhetischer Effekte generiert dieses Stück Aufmerksamkeit. Die polierte, golden schimmernde Bronze erzeugt einen auffälligen Glanzpunkt im Raum und bringt neben den farbigen Wandmalereien, dem marmornen Impluvium und dem Lavapesto-Boden eine weitere Materialität in die Raumwirkung ein[43]. Dieser Effekt verstärkt sich, wenn Licht durch das Compluvium einfiel. Für einen nah am Labrum stehenden Betrachter tritt die ästhetische Qualität der Bronze mit der Materialästhetik des darin befindlichen Wassers in Interaktion. Es kommt zu zahlreichen Lichtbrechungen und Reflexionen, durch die hindurch das Rosettenornament am Schalenboden schimmert.

37 Stefani 2003, 126.

38 Maiuri 1933, 428; siehe dazu Ling 2003, 25 Abb. Mitte.

39 Maiuri (1933, 428–430) rekonstruierte die Aufstellung des Labrum in der Mitte des Impluvium mithilfe eines modernen Untersatzes nach antikem Vorbild. Stefani (2003, 126) zufolge ist es wahrscheinlicher, dass dieses Wasserbecken am Nordrand des Impluvium neben der Zisternenöffnung stand (vgl. Maiuri 1933, 428 Abb. 161).

40 Von diesen Unterbauten haben sich hunderte in den Vesuvstädten erhalten, die dazugehörigen Becken fehlen jedoch. Siehe hierzu Pernice 1932, 45–54.

41 Vgl. Ling 1997, 48–51; Allison 2006, 56 f.

42 Vgl. dazu Allison 2006, 65. Hierfür spricht, dass neben dem Labrum eine schmucklose bronzene Griffschale (Allison 2006, 56 f. Kat. 128; Pompeji Inv. 4262) gefunden wurde, die zum Schöpfen von Wasser gedient haben könnte. Siehe zu diesen Gefäßen ausführlicher Teil III Kap. 4.3.

43 Zu den Materialien im Atrium der Casa del Menandro (I 10,4): Ling 1997, 51; Ling–Ling 2005, 179 f.

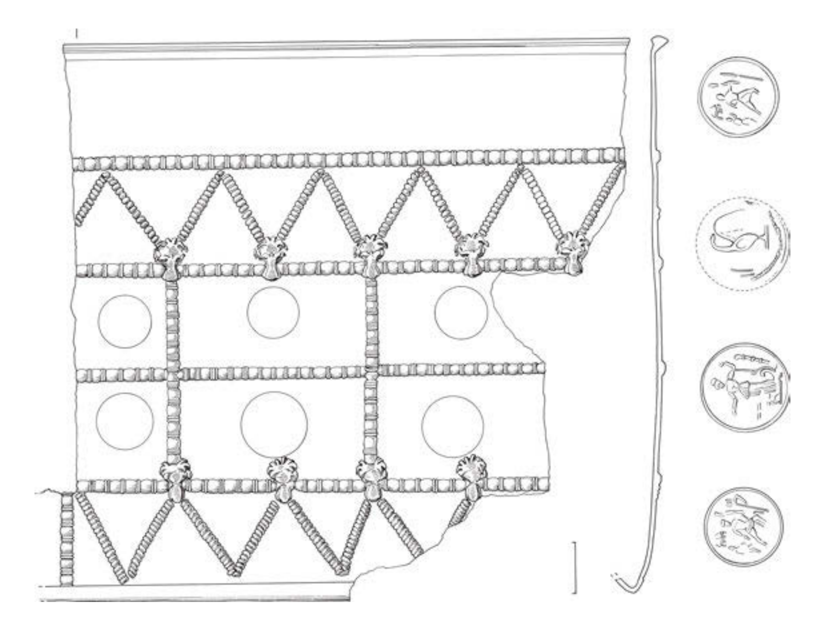


Abb. 10: Zeichnung (nach Allison 2006) des Bleifasses mit Bildmedaillons (Kat. 005).

Das Labrum der Casa del Menandro (I 10,4) spielt folglich insbesondere mit der Inszenierung von Materialeffekten. Zum einen wurde das bronzene Becken im architekturräumlichen Kontext mittels erhöhter Aufstellung auf einem Sockel visuell aus seiner Umgebung herausgehoben. Zum anderen präsentiert das Labrum das in ihm befindliche Wasser in einem besonderen ästhetischen Kontext. Das Wasser wird von Ornamenten gerahmt und mit einem durchscheinenden Mittelmotiv ‚unterlegt'. Das seltene Bronzelabrum kreiert durch Glanzpunkte, Reflexionen und Transparenzeffekte eine effektreiche Harmonie aus Wasser und Metall. Die Größe, handwerkliche Qualität und reiche Ornamentik verleihen dem Bronzebecken und seinem Inhalt einen besonderen Wert.

1.3 Bleifass

Ein bisher wenig beachtetes Objekt zur Wasserversorgung der Insula I 10 ist das Bleifass **Kat. 005** aus der Casa del Fabbro (I 10,7). Bleifässer[44] dienten zur Speicherung und Bereitstellung von Regen- bzw. Trinkwasser im Haus und sind bisher lediglich aus den Vesuvstädten bzw. fast ausschließlich aus Pompeji bekannt[45].

Das Bleifass **Kat. 005** ist nicht vollständig erhalten[46], jedoch ist seine Gestalt gut rekonstruierbar (Abb. 10). Es handelt sich um einen ursprünglich 55 cm hohen, zylindrischen Gefäßkörper. Form und Maße ähneln einem Puteal. Aufgrund des Materials Blei war dieses Stück sehr schwer, aber gleichzeitig weich und leicht verformbar, da jedes Bewegen die Gefahr birgt, den Gefäßkörper einzudrücken. Auffällig war die grau-silber schimmernde Oberfläche des Metalls, das nur selten bei der Ausstattung römischer Wohnhäuser zum Einsatz kam, denn dieses Material war aufgrund seiner physikalischen Eigenschaften weitgehend ungeeignet, um größere und komplexer geformte Objekte herzustellen. In Pompeji wurde Blei für Gewichte, Münzen, einige wenige Gefäße sowie

44 Es liegt kein Terminus technicus für diese Gruppe von Objekten vor. Die in den Grabungsberichten verwendete Bezeichnung ‚cista' bezeichnet Adamo Muscettola (1982, 704 f.) als unangebracht. Allison (2006, 194 f.) nutzt die Benennung ‚vat'.

45 Adamo Muscettola 1982, 732. Es lagern wohl mindestens 35 Objekte in den Magazinen der Soprintendenz Pompejis (Adamo Muscettola 1982, 702).

46 Allison 2006, 194 f.

Wasserleitungen und -installationen verwendet[47]. Möglicherweise galt Blei als ein für Wasserbehältnisse angemessener Werkstoff und weckte diesbezüglich Assoziationen. Hinsichtlich des Ornament- und Bildschmucks scheint jedes Bleifass in Pompeji ein Einzelstück zu sein[48]. Es lassen sich allerdings zwei allgemeine Schemata differenzieren: eine vertikal und eine horizontal orientierte Anordnung von Ornamenten und Bildmedaillons[49]. Die Medaillonbilder der Bleifässer sind den Bildern anderer Gattungen wie z. B. Münzen, Lampen oder Gemmen formal und motivisch auffallend ähnlich[50].

Kat. 005 ist mit einem horizontal angeordneten Decor-Schema gestaltet. An seiner Außenseite ist das Bleifass mit Perlstäben und Astragalen verziert, die jeweils eine unterschiedliche decorative Funktion haben. Astragale gliedern die Oberfläche in horizontale Bänder und rechteckige Felder, Perlstäbe hingegen füllen die horizontalen Bänder in einem Zick-Zack-Muster um das Fass herum (Abb. 10). Die von den Astragalen gerahmten, rechteckigen Felder in der Objektmitte sind mit kleinen runden Bildmedaillons gefüllt. Diese Ornament-Bild-Komposition akzentuiert die Medaillons durch mehrfache Rahmungen und animiert gleichzeitig durch das Auf und Ab des Zick-Zack-Ornamentes den Blick des Betrachters. Ein Übergangselement kaschierte die Anstoßpunkte von Astragal und Perlstab. Ob es sich hierbei um ein vegetabiles, figürliches oder abstraktes Motiv handelt, ist aufgrund des Erhaltungszustandes nicht mehr zu entscheiden. Die Bildmedaillons sind in ihrem heutigen Zustand verwaschen und nur noch durch ihre Konturen zu erkennen. Den Beschreibungen Maiuris in den GdS zufolge handelte es sich um Darstellungen der Flucht des Aeneas aus Troja, einer Athena des Typus Parthenos, eines Adlers mit Palmenzweig und eines Füllhorns (‚corno di trionfe‘)[51].

Kat. 005 fungierte als manuell auffüllbarer Wassercontainer, der an verschiedenen Orten im Haus aufgestellt werden konnte. Bleifässer stellten einen begrenzten, jedoch direkt zugänglichen Vorrat an Trinkwasser im Haus zur Verfügung[52]. Einige dieser Fässer besaßen einen Wasserhahn[53] und einen Bleideckel, wahrscheinlich um das Wasser vor Verunreinigungen zu schützen[54]. Anders als Puteale war für die Verwendung dieser Objekte keine Anbindung an Zisternenschächte notwendig. Dennoch sind sie regelmäßig in Atrien dokumentiert[55] (z. B. auch **Kat. 005** im Atrium der Casa del Fabbro) und wie im Fall der Casa di Fabio Amandio (I 7,3) (Abb. 11) werden sie für die heutigen Besucher Pompejis ebendort wiederaufgestellt. In einem Atrium könnten die Bleifässer zur decorativen Inszenierung und offenkundigen Bereitstellung von Wasser gedient haben. Auch Blei erzeugt Lichteffekte und schimmernde Reflexionen in Verbindung mit Sonnenlicht und Wasser.

47 Zu Bleitanks in pompejanischen Tabernae, die zur Erhitzung von Wasser dienten siehe Monteix 2010, 97–102; Monteix 2007, 121 f.; Ellis 2018, 56. Zur Verwendung von Blei siehe weiter Vitr. 8, 6; Plin. nat. 31, 58. 34, 164–170.

48 Dies geht wahrscheinlich auf ihre Herstellung in Matrizen-Technik mit verlorener Form zurück (Muscettola 1982, 703). Flüssiges Blei wurde in eine flache, lang-rechteckige Form gegossen und nach dem Erkalten mit einigem Kraftaufwand zu einer zylindrischen Form gebogen. Die beiden Enden verband man mit Eisennägeln oder -klammern.

49 Vgl. Muscettola 1982, 738 Fig. 5.

50 Adamo Muscettola 1982, 702.

51 Vgl. Allison 2006, 194 f. Anm. 39 und 40.

52 Adamo Muscettola 1982, 704. Ein Befund aus dem Isis-Heiligtum von Pompeji verweist auf eine alternative Nutzung. Das mit Isis-Darstellungen und -Kultsymbolen verzierte Bleifass (MANN Inv. Nr. 78594) war ursprünglich neben einer Säule im Hof aufgestellt, wurde von einer Wasserleitung gespeist und besaß einen Abfluss. Möglicherweise entstand diese Art des Wasserspiels, um ein traditionelles, decoratives Objekt in eine neue, alternative Nutzung zu überführen, auch wenn es als Wasserspeicher nicht mehr gebraucht wurde (siehe Adamo Muscettola 1982, 704).

53 Siehe z. B. das Bleifass aus dem Isis-Heiligtum von Pompeji (MANN Inv. Nr. 78594). Für diese Exemplare mit Zapfhahn ist eine Aufstellung auf dem Boden zu hinterfragen. Die Anbringung von Wasserhähnen am Fuß der Fässer erfordert für die Verwendung eine Sockelung oder anderweitige Erhöhung.

54 In den Magazinen Pompejis lagern Exemplare, zu denen ein Deckel gehört, deren Inventarnummer oder Fundkontext jedoch nicht eruiert werden konnte.

55 Nur sieben von über 30 bekannten Objekten lassen sich einem Fundkontext zuweisen. Sechs Beispiele stammen aus Atrien oder Peristylen, während sich in Herculaneum auch eines in einer Küche fand (Adamo Muscettola 1982, 703–704).



Abb. 11: Atrium der Casa di Fabio Amandio (I 7,3) mit Bleifass und Steintisch (modern rekonstruiert).

Hinzu kommt, dass die Ornamente und kleinformatigen Bilder der Fässer den Betrachter motivieren, näher heranzutreten.

Geht man von einer Aufstellung dieses Stückes auf dem Boden aus, so waren die Bildmedaillons aufgrund ihrer geringen Größe und niedrigen Position im Raum kaum augenscheinlich. Für einen interessierten Betrachter konnte es daher hilfreich sein, dass die Bildinhalte auf wesentliche, vermutlich allseits bekannte Bildformeln verknappt sind und konventionelle, in zahlreichen Gattungen der römischen Kleinkunst auftretende Motive gewählt wurden[56]. Nach Stefania Adamo Muscettola handelt es sich bei den Medaillons von **Kat. 005** um eine Auswahl ‚traditionell römischer' Bildmotive augusteischer Zeit[57]. Sie argumentiert auf Grundlage einer von ihr postulierten, politischen Symbolik dieser Bilder, dass diese Bleifässer ein lokalspezifischer, kunsthandwerklicher Reflex auf einen beschleunigten Romanisierungsprozess im augusteischen Pompeji

56 Zu Adler mit Zweig auf römischen Lampen siehe u. a. Bussière – Lindros Wohl 2017, Kat. 120 (mit weiteren Verweisen auf motivische Parallelen); Menzel 1969, 33 Kat. 129; Bailey 1980, 329 Kat. Q1308; zu der Aeneasgruppe u. a. auf Münzen, Tonlampen und Gemmen: Fuchs 1973, 615–632; Aichholzer 1983, 2–29; zu einer Terrakotta-Gruppe aus der Casa di Gavio Rufo (VII 2,14–16) mit Aeneas, Anchises und Ascanius (MANN Inv. Nr. 110338) siehe Gentili 2008, 227.

57 Adamo Muscettola 1982, 713–723. Die Medaillonbilder der Bleifässer unterteilt Adamo Muscettola in vier thematische Gruppen jeweils unterschiedlicher motivischer Herkunft: (1) Bilder der griechischen Klassik und des Hellenismus. Hierzu zählen Motive wie Amazonomachie und Kentauromachie, die auf Darstellungen der Parthenonmetopen zurückzugehen sollen (Adamo Muscettola 1982, 706–708). Hellenistisch seien insbesondere Darstellungen von Pygmäen oder der Aphrodite Typus Anadyomene, die auch aus anderen Gattungen der Kleinkunst Pompejis wie Gemmen, Lampen oder Oscilla bekannt sind (Adamo Muscettola 1982, 708–711). (2) Bilder des Isiskults, wie z. B. eine aus Isis, Anubis und Harpocrates bestehende Trias (Adamo Muscettola 1982, 712). (3) ‚Traditionell römischen Bilder', wie z. B. die Flucht des Aeneas, eine Quadriga lenkender Togatus, ein Adler mit Blitzbündel, ein Lorbeerkranz oder Mars-Ultor (Adamo Muscettola 1982, 711–723). (4) Münzbilder des Hellenismus und der späten Republik, wie z. B. Stier mit Nike (Neapolis 4. Jh. v. Chr.), Stier mit Schlange (römisch republikanisch Ende 3. Jh. v. Chr.), Löwe und Baum (Magna Graecia zur Zeit des 1. Punischen Krieges) (Adamo Muscettola 1982, 725–727).

darstellen[58]. Folglich datieren die von ihr untersuchten Exemplare um die Wende vom 1. Jh. v. Chr. zum 1. Jh. n. Chr.[59], was auch für **Kat. 005** gelten würde. An dieser Stelle soll nicht entschieden werden, ob die Bleifässer als ein politisches Statement des Hausherrn Loyalität oder Zugehörigkeit zum Ausdruck bringen sollten[60]. Generell ist kritisch zu hinterfragen, ob Bilder auf Kleinfunden, wie z. B. auch Tonlampen eine politische Aussagekraft besitzen. Allerdings ist es für die Gattung der Bleifässer bemerkenswert, dass Motive der pflanzlichen Vegetabilität, Tierfiguren und Abbreviationen des ‚dionysisches Sujets', wie sie bei zahlreichen anderen Ausstattungs- und Haushaltsgeräten auftreten, fehlen[61].

1.4 Zusammenfassung

Der Wasserkreislauf eines Haushaltes ließ sich nicht nur durch den Decor des Compluvium[62] und figürliche Wasserspeier am Dach, sondern auch durch Puteale, Labra und Bleifässer visuell hervorheben und ästhetisieren.

Alle hierfür aus Insula I 10 bekannten Objekte besaßen eine kreisrunde Querschnittsfläche mit gleichmäßig um den Objektkörper herum angebrachten Ornamenten und Bildern. Durch das Fehlen einer Hauptansichtsseite wirkten sie demnach auf den ersten Blick von allen Seiten gleich. Es kamen unterschiedliche Materialien zum Einsatz, so zeichnen sich das Labrum **Kat. 004** und das Bleifass **Kat. 005** durch metallischen Glanz, reiche Ornamentik und Bildschmuck aus. Die Puteale **Kat. 001–003** sind hingegen schlichter gestaltet und bestehen aus lokalen, ökonomisch günstigeren Materialien (Ton oder Kalkstein). In einem Fall wurde der Ton nachweislich mit Stuck überzogen (**Kat. 001**). Das Puteal aus Travertin (**Kat. 003**) wirkt insgesamt eher ‚architekturähnlich'.

Hinsichtlich der jeweiligen Aufstellungssituationen scheint es, als wurden die Puteale in die architekturräumlichen Kontexte von Insula I 10 integriert und nicht hervorgehoben. Möglicherweise sollten sie als sichtbare Indikatoren für eine im Jahr 79 n. Chr. ‚veraltete' Form der Wasserversorgung[63] nicht allzu prominent sichtbar sein. Jedoch verweisen all diese Objekte auf der indexikalischen Referenzebene auf die Verfügbarkeit von Wasser im Haus. Einen auf diese Nutzung als Wasserquelle bezogener Bild- oder Ornament-Decor ist nicht zu beobachten.

2. Ausstattungselemente und Möbel

Im Anschluss an die Objekte der Wasserversorgung und -inszenierung wird die in ihrer typologischen Zusammensetzung sehr heterogene Gruppe der Ausstattungselemente und Möbel aus

---

58 Adamo Muscettola (1982, 726 f.) erkennt im Bildprogramm der Bleifässer ‚die augusteische Bildsprache'. Ferner postuliert sie, dass die Bildmotive auf einen repräsentativen Aufstellungskontext (z. B. Atrium oder Peristyl) abgestimmt waren. Demzufolge hätten private Auftraggeber ein solches Objekt bewusst inszeniert. Für die augusteische Zeit wisse man außerdem über prosopografische Studien von der Ankunft neuer Gentes in Pompeji, welche mit der Familie des Augustus in Verbindung gebracht werden können. So könnten Familien in Pompeji ein solches Bleifass in ihrem Haus aufgestellt haben, um ihre Zugehörigkeit zu den Kreisen des Princeps zu kommunizieren: Adamo Muscettola 1982, 730–735.

59 Adamo Muscettola 1982, 726 f.

60 Adamo Muscettola 1982, 705 f. Weiterführende Studien z. B. zum Bildrepertoire der gesamten Gattung oder zur Kontextualisierung der Objekte liegen bisher nicht vor. Vereinzelt sind diese Bleifässer in Ausstellungskatalogen vertreten: Pagano 1992, 63–68 Kat. 43; Zevi 1996, 74–96 Kat. 224; Dell'Orto – Varone 1994, 192 f.; Sampaolo 2006, 87–119 Kat. II.78.

61 Siehe dazu Teil IV Kap. 3.3.

62 Siehe dazu Teil V Kap. 2.

63 Vgl. Haug 2020, 488.

Insula I 10 analysiert. Das Repertoire reicht von vollständigen Marmortischen bis hin zu klein fragmentierten Knochenbeschlägen[64]. Weil Möbel (*mobilia*) per definitionem beweglich sind, werden im Folgenden einige ortsgebundene Gegenstände wie Steintische oder Sonnenuhren mit dem Begriff ‚Ausstattungselemente' bezeichnet.

Die Möblierung pompejanischer Haushalte unterscheidet sich von den heute gängigen Inneneinrichtungen insbesondere darin, dass eine auf bestimmte Raumfunktionen zugeschnittene Ausstattungen nicht existierte. Ferner war eine Domus nie vollständig möbliert[65]. Einrichtungsgegenstände wie Tische, Betten oder Hocker waren flexibel nutzbar und wurden zu verschiedenen Zeiten und Anlässen in unterschiedlichen Räumen arrangiert[66]. Antike Schriftquellen vermitteln selten einen objektiven Einblick zur Ausstattung eines Haushaltes oder zum Alltagsleben, vielmehr nutzen sie derartige Beschreibungen als literarischen Topos[67]. Einerseits beschreiben sie spärlich ausgestattete Haushalte, um insbesondere ärmliche Land- oder Stadtbevölkerung zu charakterisieren[68], andererseits konzentrieren sie sich auf Luxusmöbel wie z. B. silberne oder goldene Betten, die als Beute bei Triumphzügen nach Rom kamen[69], oder exotische Zitrusholztische mit einem Wert von einer Million römische Sesterze[70]. Die archäologischen Zeugnisse römischer Möbel geben ein wesentlich differenzierteres, allerdings auch lückenhaftes Bild, weil die meist aus organischen Materialien, wie Holz[71], Weidengeflecht[72] oder Stoff[73] gefertigten Einrichtungsgegenstände nicht mehr erhalten sind.

64 Nicht jeder als Indiz für ein Möbelstück geltende Kleinfund kann hier berücksichtigt werden. Oft lassen sich Scharniere, Nägel, Metallbänder, Griffe, Schlösser, Beschläge usw. nicht mehr eindeutig einem Objekt zuweisen. Eine Liste aller als Fragmente von Möbeln gedeuteten Kleinfunde aus Insula I 10 findet sich bei Allison 2006, 465–479 Tab. R. T. Nur selten verweisen Fundensembles eindeutig auf die Existenz von Truhen, Schränke oder Trennwände. Zum Problem der unvollständigen Überlieferung derartiger Kleinteile siehe Sigges 2002, 511–514.

65 Dickmann 1999, 282; Mols 1999, 146.

66 Dickmann 1999, 281 f. So für Möbel der Casa del Menandro (I 10,4) formuliert bei Deppmeyer 2011, 225.

67 Eine Sammlung von Schriftquellen zu Mobiliar findet sich u. a. bei Mols (1999, 5 Anm. 6) und Croom (2010, 150–182).

68 Cato, agr. 12–13 zur Ausstattung eines Öl- und Weinguts. Ovid (met. 8, 626–724) zählt bei der Beschreibung der kärglichen Hütte von Philemon und Baucis das wenige Mobiliar und dessen schlechten Zustand auf, um ihre Armut zu untermalen. Ähnliches beschreibt Petronius für die ärmlich lebende Priesterin Oenothea (Petron. satyrica 135) und Vergil für den Bauern Simylus (Verg. Mor. 1–25). Doch auch manche Bewohner stadtrömischer Mietshäuser besaßen kaum mehr als ein Bett, einen Tisch und eine Lampe (Iuv. 203–207; Mart. 12, 32).

69 Plin. nat. 33,144.

70 Plin. nat. 13, 91–94. Siehe zu kostbaren Holztischen und -sorten Teil III Kap. 2.3.

71 Zu den Holzmöbeln aus Herculaneum, die deutlich besseren Erhaltungsbedingungen als in Pompeji ausgesetzt waren, da sich die Verschüttungssituation unterscheidet, siehe Mols 1999, 6 f.; Bischop 2005, 124 f.; Berry 2007, 30. Zu den wenigen Holzfunden aus Pompeji siehe Mols 1999, 266–269. Auch in der Casa del Menandro (I 10,4) haben sich noch wenige Reste von Holz erhalten, z. B. am Türrahmen von Raum (18); siehe dazu Ling 1997, 272. Die meisten Möbel der Vesuvregion wurden aus lokalem Holz gefertigt (Budetta – Pagano 1988; Fioravanti – Caramiello 1999, 85 f.; Croom 2010, 19 f.), wie z. B. Weißtanne (Mols 1999, 79–83; vgl. Plin. nat. 16, 82, 225), Buche (vgl. Plin. 16, 84, 229) oder Eiche (Mols 1999, 79–81). Zu den in der römischen Antike verwendeten Holzsorten und ihrer Herkunft siehe ausführlicher: Mols 1999, 67–113; Ulrich 2007, 23–260; Diosono 2008, 5–15.

72 Allison 2006, 284 Kat. 184 (Pompeji Inv. 5541A) ist ein aus Knochen gearbeiteter Verschluss einer Weidenkiste. Diese Zuweisung ist über Vergleiche mit kampanischen Marmorgraburnen des 1. Jhs. n. Chr. gesichert, die als steinerne Imitation von Flechtkörben und -kisten ausgearbeitet waren (vgl. Sinn 1987, 174 f. Kat. 341–344; Feugère 2001, 24–26; Gostencnik 2013, 26; Engels 2021, 246–261). Plinius (nat. 16, 174 f.) zufolge wurden ganze Möbel wie z. B. Lehnstühle aus geflochtenen Weidenzweigen gefertigt. Im archäologischen Befund sind diese Materialien sehr selten (vgl. Chabal – Feugère 2005, 137–188). Zu zwei Weidengeflecht imitierenden Sesseln aus Kalkstein siehe Gostencnik 2013, 25; Rottloff 2006, 72; zur Darstellung von Weidenmöbeln auf Grab- und Sarkophagreliefs: Zimmer 1982, Kat. 27–28. 40. 102. 180. 192; Amedick 1991, Kat. 186. 188. 286; zu Weidensesseln als Sitzmöbel der Frauen: Amedick 1991, Kat. 15–16. 26. 62. 127. 137. 138. 208. 286. 308.

73 Siehe dazu Croom 2010, 56–68. 144–149.

2.1 Sonnenuhren

Ähnlich wie Puteale gehören Sonnenuhren zu den Objekten, deren Funktionsweise eine Mobilität im Haus ausschließt. Um anhand des Sonnenstandes die Tageszeit anzugeben, müssen sie sich unter freiem Himmel befinden[74]. Folglich kommt als Aufstellungsort in einer Domus lediglich der Garten infrage[75]. Sie werden nicht in die Hand genommen, sondern es ist der Betrachter, der sich zu diesen Objekten hin- und gegebenenfalls um diese herumbewegt. Seit dem späten 1. Jh. v. Chr. treten Sonnenuhren vermehrt in italischen Wohnkontexten auf[76] und wandeln sich im Laufe der Zeit von schlichten Zeitmessern zu decorierten Ausstattungselementen[77].

Aus der Casa del Menandro (I 10,4) stammen zwei Sonnenuhren, eine aus dem Kellerbereich (Raum B)[78], gefertigt aus grauem Tuffstein (Abb. 12), die andere aus dem Südostbereich des Hauses[79] (**Kat. 006**) bestehend aus Travertin oder Marmor[80] (Abb. 13). Beide Zeitmesser ähneln sich in ihrer Form, ihren Maßen und ihrer monolithischen Fertigung. Sie bestehen aus einem quer gelagerten Quader, in dem eine halbe Hohlkugel eingetieft ist. Auf dieser sind die heute nur schlecht erkennbaren Ziffernblätter angebracht. Am oberen Scheitelpunkt der Hohlkugel befand sich ein dünner Bronzestab (Gnomon), der den stundenanzeigenden Schatten warf. Die Ausrichtung der Ziffernblätter bestimmt die Ausrichtung beider Uhren und definiert ihre Vorderseite.

Bei der Sonnenuhr aus Tuff (Abb. 12) waren die Linien des Ziffernblattes ursprünglich direkt auf den weichen Stein geritzt. Im Zuge einer antiken Erneuerung überzog man sie mit weißem Stuck und malte das Ziffernblatt mit Farbe auf[81], was auf einen längeren Nutzungszeitraum hinweist. An der Sonnenuhr **Kat. 006** aus Travertin/Marmor lässt sich hingegen keine Oberflächenbehandlungen wie Verputz oder Bemalung erkennen (Abb. 13). Die weiße Farbe des Materials kontrastierte deutlich mit dem Schatten des Gnomons. Der Quader mit Hohlkugel und Zifferblatt endet in einem einfachen abgesetzten Profil. Am Übergang von Quader zur Sockelplatte sitzen zwei frontal ausgerichtete und plastisch modellierte Raubtierpfoten, deren Knöchel und Krallen deutlich hervortreten. Der Quader mit Hohlkugel und die plastisch-figürlichen Decorationen sind unmittelbar aneinandergesetzt und ein markantes Beispiel für additive Formenkompositionen.

Die auf der Sockelplatte stehenden Raubtierfüße scheinen die Sonnenuhr zu tragen. Gemeinsam mit den Ziffernblätter verweisen sie auf die Hauptansichtsseite der Sonnenuhr. Das zoomorphe Gestaltungselement ist für Sonnenuhren nicht exklusiv, sondern tritt bei zahlreichen Ausstattungsgegenständen und Möbeln auf, wie z. B. bei Kandelabern, Tischen oder Kohlebecken[82]. Auch wenn es ikonografische Verbindungen zwischen Sonne und Löwe z. B. innerhalb des Mithraskultes gibt, ist eine allein für Sonnenuhren gültige Symbolik unwahrscheinlich[83].

Eine rechteckige Ausarbeitung zwischen den Raubkatzenpfoten von **Kat. 006** ist der Rest einer Verklammerung und deutet auf einen integrierten Baukontext oder eine erhöhte Montage, z. B. auf

---

74 „Als Folge dieser Projektionslogik sind Sonnenuhren nur während der Sichtbarkeit dieses Gestirns nutzbar – also tagsüber und bei klarem Himmel – und steht ihr Aufstellungsort in einem spezifischen Winkelverhältnis zur Sonne. Es handelt sich bei der Sonnenuhr um ein stationäres Medium“ (Winter 2013, 39). Will man diesen Zeitmesser in den Wohnraum integrieren, scheint das Peristylhaus als Bautypus eine Grundvoraussetzung zu sein (Winter 2013, 218).

75 Winter 2013, 101 f.

76 Bereits seit dem 3. Jh. v. Chr. sind Sonnenuhren im östlichen Mittelmeerraum bekannt. Im italischen Raum kommen sie erst vereinzelt im 1. Jh. v. Chr. vor. Ab der Wende vom 1. Jh. v. Chr. zum 1. Jh. n. Chr. ist ein sprunghafter Anstieg der Anzahl uns überlieferter Objekte zu verzeichnen (Winter 2013, 72–74).

77 Winter 2013, 98. 221.

78 Maiuri 1933, 247; Allison 2006, 88 Kat. 400.

79 Allison 2006, 152.

80 Die Bestimmung des Materials unterscheidet je nach Autorin. Allison (2006, 152) spricht von Travertin, Winter (2013, 486) hingegen von Marmor.

81 Allison 2006, 88 Kat. 400.

82 Siehe dazu Teil III Kap. 3.5.

83 Winter 2013, 96 Anm. 275.





Abb. 12: Sonnenuhr (Tuffstein) im Garten der Casa del Menandro (I 10,4).

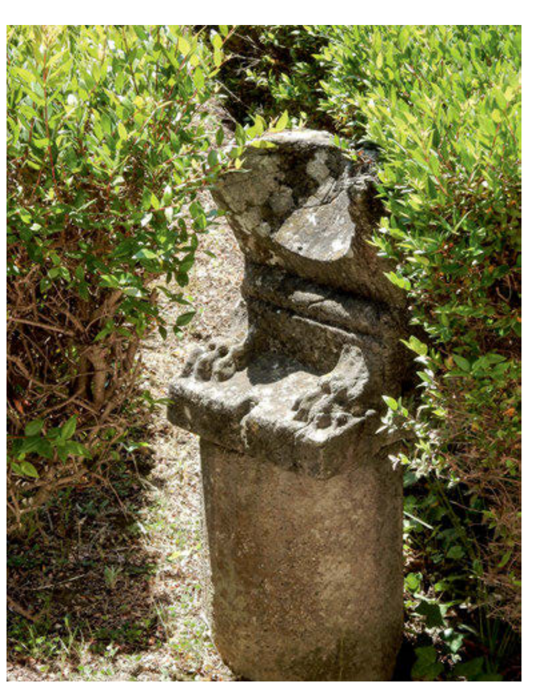


Abb. 13: Sonnenuhr mit Löwenfüßen im Garten der Casa del Menandro (I 10,4) (Kat. 006).

einem Sockel, Pfeiler oder einer Säule, hin. Auf diese Art war die Sonnenuhr weithin von unterschiedlichen Betrachterstandpunkten im Peristylgang sichtbar[84]. Eine solche Inszenierung kann zudem repräsentative Absichten verfolgen, da Sonnenuhren bisweilen als Bildsymbol für Bildung[85] fungierten oder an sakralen Orten der Stadt platziert waren (z. B. Apollonheiligtum Pompeji). Folglich könnte **Kat. 006** als ein „ideologisches Zeichen für die Geisteshaltung des Besitzers“[86] gedient haben.

Aufgrund der unterschiedlichen Gestaltung der beiden Sonnenuhren aus der Casa del Menandro und der jeweiligen Fundortangaben ist anzunehmen, dass es sich jeweils um eine älteres und ein neues Exemplar handelt. Die einfache Sonnenuhr aus Tuff scheint aussortiert und in den Keller verbracht worden zu sein. Die neue und mit Löwenfüßen verzierte Sonnenuhr aus Travertin/Marmor wurde im Garten aufgestellt. Wann diese zweite Sonnenuhr in den Garten kam, kann nicht präzisiert werden[87]. Gleichwohl handelt es sich bei diesem Stück (**Kat. 006**) um ein ‚herausragendes‘

84 Zu Aufstellungsmodalitäten und Fragen der erhöhten Aufstellung von Sonnenuhren siehe Winter 2013, 101–107.

85 Zum Bedeutungsspektrum von Sonnenuhren als Bildzeichen siehe Lang 2012, 93 f. Sonnenuhren sind ein wiederholt auftretendes Bildelement in Philosophendarstellungen, wie z. B. dem Mosaik der Villa des Titus Siminius Stephanus (Torre Anunziata); siehe Ling 1998, 30 Abb. 17.

86 Vgl. zu dieser Interpretation Winter 2013, 219. Dies weiter zu vertiefen wäre jedoch Spekulation.

87 Sonnenuhren sind kaum datierbar und über einen der wenigen chronologischen Anhaltspunkte – das Material – herrscht für Kat. 006 Uneinigkeit. Winter (2013, 486) spricht von weißem Marmor und einer Datierung der Sonnenuhr um 80 v. Chr. Diese Datierung basiert auf einer Zuweisung dieses Stückes zu einer Umbauphase des Hauses. Daraus folgt, dass es sich um einen Import handelt, da Marmor erst ab cäsarischer Zeit in Italien abgebaut wurde. Generell werden im Verlauf des 1. Jhs. v. Chr. Sonnenuhren aus Marmor gefertigt und mit ornamentalen sowie figürlichen Verzierungen versehen (Winter 2013, 98. 221). Allison (2006, 152) bestimmt das Material hingegen als Travertin. Dies würde auf eine regionale Produktion hinweisen. Als Anhaltspunkt für eine chronologische Einordnung dient dann lediglich die allgemeine Beobachtung Winters, dass decoriertere Sonnenuhren seit dem 1. Jh. v. Chr. auftreten (Winter 2013, 221). Allerdings sind Sonnenuhren erst seit dieser Zeit in Italien nachweisbar und die Tuff-Sonnenuhr (Allison 2006, 88 Kat. 400) schien aufgrund nachträglicher Restaurierungen einige Zeit in Gebrauch gewesen zu sein, sodass ihr Ersatz erst später plausibel scheint.

Objekt im doppelten Sinne. Denn diese Sonnenuhr war nicht nur erhöht im Garten präsentiert worden, sondern auch ein mit Löwenfüßen versehenes Exemplar, wie es nur sehr selten in Pompeji zu finden ist[88].

2.2 Marmortische

Auch Marmortische gehören wie Puteale oder Sonnenuhren zu den Objekten aus Insula I 10, deren Design eine mobile Nutzung in verschiedenen Bereichen des Hauses ausschließt. Große Steintische waren ursprünglich im öffentlichen Raum aufgestellt und sind insbesondere als Weihgeschenke, Preis- und Ehrenmonumente sowie Opfertische aus Heiligtümern bekannt[89]. Im 2. und frühen 1. Jh. v. Chr. waren Steintische z. B. aus Travertin ein wichtiges Ausstattungselement pompejanischer Häuser[90]. Doch während sich die Beispiele aus öffentlichen Kontexten in ihrer Form oftmals nahezu gleichen[91], sind die Steintische aus den Domūs in ihrer Gestaltung variantenreicher. Seit dem 1. Jh. v. Chr. waren Tische und zahlreiche weitere Objekte der Wohnraumausstattung vermehrt in Marmor gearbeitet[92]. Die für die Tische verwendeten Steinsorten stammten aus dem gesamten Mittelmeerraum und oftmals kombinierte man an einem Objekt weiße und bunte sowie regionale und importierte[93]. Manche Exemplare bestehen aus bis zu sieben verschiedenen Marmorarten[94] und für deren Fertigung spielten lokale Werkstätten eine entscheidende Rolle[95], wie beispielsweise die Casa dello scultore (VIII 7,24) aus Pompeji zeigt. Die Grabungsberichte und dokumentierten Funde lassen den Schluss zu, dass man hier offensichtlich Marmortische fertigte und reparierte[96].

Aus Insula I 10 sind insgesamt drei Marmortische bekannt: ein vierbeiniger Tisch aus der Casa del Fabbro (I 10,7) (**Kat. 007**), ein Monopodium mit Hermenschaft aus dem sog. Verwalterhaus der Casa del Menandro (I 10,16) (**Kat. 008**) und ein Monopodium mit Kanneluren aus dem Haus I 10,8 (**Kat. 009**). Vermutlich entspricht ihr Fundort dem ursprünglichen Aufstellungsort der letzten Nutzungsphase[97].

---

88 In Pompeji wurden insgesamt 34 Sonnenuhren gefunden von denen 27 zur Gruppe der Hohlformen gehören: Winter 2013, 483–501. Das Gestaltungselement der Löwenfüße findet sich lediglich bei drei weiteren Stücken: Winter 2013, 483 Kat. P1; 490 Kat. P13; 493 Kat. P22.

89 Deonna 1938, 24–29; Dickmann 1999, 109; Eck – von Hesberg 2004, 144. 162–166. In der frühen Kaiserzeit treten diese Tische des Weiteren als Grabmonumente (Hesberg 1980, 433 f.) oder Statuenbasen (Eck – von Hesberg 2004, 146–158) auf.

90 Pernice 1932, 1 f.; Dickmann 1999, 108. Die Aufstellung prächtiger Steintische in Wohnhäusern ist für das 2./1. Jh. v. Chr. in Delos belegt und reicht wahrscheinlich noch weiter in den Hellenismus zurück (Deonna 1938, 20 f.; Eck – von Hesberg 2004, 158)

91 Vgl. Eck – von Hesberg 2004, 166.

92 Aufgrund der Marmorimporte aus dem östlichen Mittelmeergebiet und der Erschließung italischer Vorkommen setzte im 1. Jh. v. Chr. eine enorme Beliebtheit des Materials ein. Es werden zahlreiche Gegenstände – wenn auch ihre ursprüngliche Funktion dies abwegig erscheinen lässt – aus Marmor gefertigt, z. B. Kandelaber, Puteale, Lampen oder Kratere (Maischberger 1997, 18; Eck – von Hesberg 2004, 159; Sinn 2015, 302).

93 Bei den Tischen mit italischer Provenienz können neben verschiedenen weißen auch 20 Buntmarmorsorten bestimmt werden. Jeder aus der Architektur bekannte Buntmarmor wurde für diese Möbel verwendet. Siehe Moss 1989, 66–82 mit einer alphabetischen Aufzählung der verschiedenen Marmore, ihrer Herkunft und genauen Verwendung.

94 Moss 1989, 55 Kat. A 219.

95 Moss (1989, 195–238) zeigt, dass Einfluss und Reichweite der sog. neoattischen Werkstätten, welche den italischen Markt in spätrepublikanischer Zeit mit Marmorobjekten belieferten, überschätzt wird. Die zentrale Bedeutung italischer Werkstätten bekräftigt auch Maschek (2008, 186).

96 Siehe zu diesem Befund u. a. Fiorelli 1861, 63. 70 f.; Mustilli 1950, 215 f.; Moss 1989, 229–239; Eschebach 1993, 392. Zu weiteren Werkstätten in Italien, die insbesondere in der Nähe von Marmorabbaugebieten dokumentiert sind: Moss 1989, 224–229.

97 Vgl. Dickmann 1999, 108 f. Wann sie erstmals im Haus aufgestellt wurden, ist nicht präzise bestimmbar. Mit entsprechendem Aufwand konnten Marmortische ebenso um- und neu aufgestellt werden (Dickmann 1999, 115).

Der Marmortisch **Kat. 007** steht am Impluvium der Casa del Fabbro (I 10,7) und überdeckt eine Zisternenöffnung (Abb. 14a–b)[98]. Der Marmortisch mit vier Beinen und quer gelagerter, langrechteckiger Tischplatte, die an den Kurzseiten auskragt, gehört zum Formentypus der Mensae des 1. Jhs. v. Chr. Er ist für eine freie Aufstellung im Atrium besonders prädestiniert[99]. Die Ausstattung der Atria wandelte sich in den letzten Jahrzehnten der Späten Republik und zum Interieur zählten nun u. a. auch Prunktische aus Marmor, die spätestens seit dem Ende des 1. Jhs. v. Chr. nicht mehr vor einer Wand[100], sondern direkt am Impluvium standen[101]. Diese Positionierung im Atrium (*ad impluvium*) ist wiederholt in Pompeji zu beobachten. Die Schriftquellen bestätigen diese prominente Inszenierung im Haus[102], weil diese Tische unter anderem zur Inszenierung kostbaren Geschirrs *(aenea vasa)* dienten[103].

Das Exemplar aus der Casa del Fabbro (I 10,7) ist aus zwei unterschiedlichen weißen und feinkörnigen Marmorsorten gefertigt. Auch wenn der Stein der Tischplatte opak und die Beine hingegen stärker transluzent sind, ist die Zusammengehörigkeit der einzelnen Teile gesichert[104].

Der Ornament- und Bildschmuck ist auf die Vorderseite der Tischbeine beschränkt. Die Beingestaltung von **Kat. 007** zählt zur schlichtesten und in Pompeji am häufigsten vorkommenden Variante[105] der in ihrem Design ansonsten variantenreichen Mensae[106]. Die Beine weisen eine vertikale Kannelierung auf, die oben und unten mit einem rechteckigen Feld abschließen (Abb. 14b). Das Feld füllen am unteren Ende des Tischbeines zwei und am oberen Ende drei kreisrunde Bossen. Eine Konsole, deren unteres Ende mit einer einfach kannelierten Volute gestaltet ist, befindet sich an der Rückseite jedes Beines und trägt die Tischplatte. Das einzige figürliche Gestaltungselement von **Kat. 007** sind die als Raubkatzenfüße gearbeiteten Tischfüße. Die Knöchel und langen Krallen der Pranken treten stark plastisch hervor. Die Pranken ruhen auf rechteckigen Sockeln, die additiv an die Tischbeine gesetzt wurden. Die Übergänge zwischen den Einzelformen der Tischplatte, -beine und -füße wurden nicht decoriert. Form und Verteilung des Ornament- und Bildschmucks charakterisieren die Langseiten als Hauptansichtsseiten des Tisches[107]. Der Tisch war entlang der Achse zwischen Fauces und Tablinum ausgerichtet und unterstreicht somit die architektonisch gegebene Raumabfolge. Vegetabile und florale Elemente sind zurückgenommen, die Kannelierungen und Bossen geben dem Tisch einen architektonischen Charakter, unterstrichen von der Materialwirkung

---

98 Dieser Aufstellungskontext ist für die letzte Nutzungsphase gesichert, da man die Tischbeine an den Kurzseiten mit Opus caementicium zusetzte. Dieser Befund wird als Reparatur nach dem Erdbeben 62 n. Chr. gedeutet (Allison 2006, 161; Deppmeyer 2011, 228). Folglich wurde hier ein Puteal entfernt und möglicherweise im Garten aufgestellt. Zu diesem Puteal siehe Teil III Kap. 1.1. Weitere Befunde, die dokumentieren, dass Steintische Zisternenmündungen außer Funktion nehmen, finden sich bei Dickmann (1999, 303 f.).

99 Dickmann 1999, 115 f. Zu den vierbeinigen Tischen in Pompeji weiter: Pernice 1932, 1–4; Moss 1989, 794–853; De Carolis 2003, 110–114; Hielscher 2021a, 181–200.

100 Frühere Exemplare waren anscheinend dafür konzipiert, an einer Wand zu stehen, denn sie waren nur an drei von vier Seiten ausgearbeitet (Pernice 1932, 4 f.; Dickmann 1999, 109).

101 Dickmann 1999, 114. Das ‚Füllen' des Atrium mit Ausstattungsgegenständen konnte nur durch die Erschließung des Gartens als Wohnbereich und der dortigen Etablierung neuer Wohnräume erfolgen (Dickmann 1999, 125). Zur Verlagerung der Wohnräume an das Peristyl siehe Dickmann 1999, 144–151.

102 Varro ling. 5, 125: *Altera vasari mensa erat lapidea quadrata oblonga una columella; vocabatur cartibulum. Haec in aedibus ad compluvium apud multos me puero ponebatur et in ea et circum eam aenea vasa: a geredo cartibulum potest dictum.*

103 Pernice 1932, 9; Dickmann 1999, 110. Eck und von Hesberg (2004, 159) lassen offen, ob es sich bei Varros Begriff *cartibulum* um eine konkrete Tischform oder um eine Funktionsbezeichnung handelt. Siehe weiter dazu: Allison 1999, 61 f.

104 Vgl. Moss 1989, 832 f.; Della Corte 1933, 308; Hielscher 2021a, 181–200.

105 Moss 1989, 47 f.

106 Neben Löwenpranken sind auch Greifenfüße belegt. Einige Exemplare besaßen mit Weinranken oder mit Akanthus verzierte Schäfte. Die Kapitelle sind die am stärksten ornamentalisierte Zone, an der meist Eierstäbe, Perlstäbe oder Astragale auftreten (Moss 1989, 46 f.). Seltener ist Bildschmuck wie z. B. Kentauren, Komödienmasken, Bukranien, Pan- oder Silensköpfe.

107 Zu den Langseiten als Hauptseiten von Marmortischen siehe auch Eck – von Hesberg 2004, 144.





Abb. 14a–b:
a: Mensa im Atrium (I 10,7) (Kat. 007);
b: Detailaufnahme der Beine mit Löwenfüßen.

des Marmors. Deutlich sichtbar auf vier Sockeln ruhend wirkt der Tisch **Kat. 007**,statuenartig', da er auf diese Art aus der ‚Lebenswelt' des Betrachters herausgehoben und bildhaft inszeniert wird[108]. Dies unterscheidet ihn von vielen anderen Möbeln und Geräten aus Insula I 10.

Mensae wie **Kat. 007** nehmen eine Sonderrolle innerhalb der Gattung der Marmortische ein, denn bei diesem Typus wird eine Diskrepanz zwischen Formdesign und Materialwahl deutlich. Die schmalen Schäfte der Beine sind leicht zerbrechlich und wurden meist durch zusätzliche Verklammerungen und Verstrebungen arretiert. Das Beispiel aus der Casa del Fabbro (I 10,7) verdeutlicht die Anfälligkeit für Brüche im Material, die in der Studie von Moss bei dieser Tischform am häufigsten dokumentiert wurde[109]. Gemeinsam mit anderen Indizien führte diese Beobachtung zu der These, dass Mensae ursprünglich aus Holz oder Bronze bestanden und erst später in Marmor gefertigt wurden[110].

Varro beschreibt Mensae in Atrien meist als prächtige Schautische, die der Präsentation der *aenea vasa* dienten[111]. Dies ist für **Kat. 007** möglich, jedoch nicht zu belegen[112]. Dickmann arbeitete darüber hinaus eine politisch-repräsentative Funktion dieser Objekte heraus, da einige Mensae als Klientelstiftungen gesichert sind[113]. Doch hierfür liefert **Kat. 007** keine epigraphischen Belege.

108 Zur Erzeugung von Bildhaftigkeit durch Sockelung von Figuren: Schefold 1934, 30–75; Oenbrink 1997, 194–197.

109 Moss 1989, 44 f.

110 Deonna 1938, f.; von Hesberg 1980, 434; Moss 1989, 49 f.; Hielscher 2021a, 181–200. Bereits auf attischen Vasenbildern des 5. Jh. v. Chr. sind hölzerne, vierbeinige Tische mit rechteckiger Tischplatte im Kontext von Symposia dargestellt. Die Möbelstücke trugen die charakteristischen Kanneluren an den Beinen, Raubtierfüße und Bossen (vgl. Murray 1990, Taf. 16 Abb. A). Das an vielen Marmor-Mensae auftretende Bossenornament erscheint als eine visuelle Referenz auf ursprünglich metallene Nagelköpfe von Holztischen. Ein Steintisch aus Pompeji zeigt, dass die runden Bossen in Bronze appliziert sein konnten und dadurch eindeutig auf die Materialität von Nägeln verweisen (Moss 1989, 836 f. Kat. D 55, Kontext unbekannt, keine Inventarnummer). Des Weiteren wurden mehrfach bronzene Mensae-Beine und -Beschläge gefunden (Fuchs 1963, 29; Richter 1966, 350–352; Moss 1989, 50 f.), darunter auch eines in Pompeji bei Arbeiten östlich von Insula I 4 (Spano 1910, 277 f. Fig. 10; Moss 1989, 51).

111 Varro ling. 5, 125. Diese Funktion beschreiben u. a. auch: Moss 1989, 281–290; Eck –Hesberg 2004, 159; Croom 2010, 79–84; Sinn 2015, 304.

112 Moss 1989, 332. Im Atrium wurden zwar viele Funde dokumentiert, prächtige Metallgefäße finden sich hierunter jedoch nicht (vgl. Allison 2006, 161–170). Weil in anderen Bereichen der Domus auffällig viele Bronzegefäße gefunden wurden, interpretierte man die Casa del Fabbro (I 10,7) als eine Bronzegefäßwerkstatt (Gralfs 1988, 50 f.; Eschebach 1993, 54 f.). Diese Interpretation ist heute nicht mehr haltbar, da es keinerlei Befunde für eine aktive Produktion oder Verarbeitung gibt (Gorecki 2000, 461–467; Gorecki u. a. 2014, 170–175).

113 Einige Mensae aus Stadtrom und Umgebung stellen ein „außerordentliches Treuebekenntnis" dar und eine materialisierte Form öffentlicher Ehrung. Als „quasi öffentliche Ehrenmonumente" würden sie das Atrium einer Domus

Die Situation im Atrium (3) der Casa del Fabbro (I 10,7) stellt einen für Pompeji außergewöhnlichen Befund dar, der auf eine alternative Nutzung des Tisches im Jahr 79 n. Chr. hinweist. Der heutige Eindruck eines freistehenden und den Raum dominierenden Marmormöbels täuscht. Zahlreiche bronzene Scharniere, Schlossplatten und Beschläge sowie Verankerungsspuren im Wandputz des Atrium (3) verweisen auf insgesamt vier hölzerne Schränke, zwei Regale sowie eine Truhe[114]. Diese mit Hausinventar gefüllten[115] Aufbewahrungsmöbel umstellten ursprünglich den Marmortisch. Eine decorative oder repräsentative Funktion übernehmen Holzmöbel in Atrien nicht, da sie in der Regel in anderen Bereichen des Hauses auftreten[116]. Die Wände des Atrium (3) waren mit weißem Grobputz verkleidet, Wandmalereien fehlen vollständig[117]. Insofern erscheint es plausibel, dass der Raum der Casa del Fabbro (I 10,7) im Jahr 79 n. Chr. seinen repräsentativen Charakter verloren und die Rolle eines (temporären) Lagerraums eingenommen hatte[118]. In diesem Kontext wirkt der Marmortisch vor und neben den Schränken eher wie eine situativ nutzbare Ablage- und Arbeitsfläche und nicht wie ein repräsentativer Unterbau für die Preziosen des Haushaltes[119].

Einen anderen Tisch-Typus repräsentiert **Kat. 008**. Dieser Marmortisch stammt aus dem kleinen Atrium (41) des Nebentrakts der Casa del Menandro (I 10,16) (Abb. 15). Er setzt sich aus insgesamt drei Formelementen zusammen: einem flachen rechteckigen Sockel, einem monolithischen Pfeiler und einer quer darauf gelagerten rechteckigen Tischplatte (Abb. 16). Sie bilden gemeinsam einen T-förmigen symmetrischen Aufbau.

Für dieses Monopodium wurden verschiedene Marmorsorten verwendet. Sockel und Schaft bestanden aus einem weißen, feinkörnigen und lichtdurchlässigen Marmor, die Tischplatte hingegen aus Pavonazetto. Eine kleine Profilleiste aus *rosso antico* an der Anstoßfuge von Sockel und Schaft[120] (Abb. 17) schafft einen Formenübergang, der aufgrund des farblichen Kontrasts ins Auge fällt. Die Oberfläche des Tisches wurde nicht poliert, demnach weist das gesamte Stück eine matte Oberfläche auf. Die Material- und Farbästhetik sowie die handwerkliche Qualität heben **Kat. 008** in dem kleinen, wenig repräsentativen Atrium (41) des Verwalterhauses (I 10,16) hervor[121].

Das charakteristische Gestaltungselement des Tisches ist eine figürliche Herme (Abb. 18a–b)[122]. Monopodia mit Hermen als Stützpfeiler treten ab iulisch-claudischer Zeit[123] vermehrt in Pompeji

---

in einen „den Bewohnern der Stadt zugänglichen Platz“ verwandeln. Da aus Pompeji keine Mensae mit Inschriften gesichert sind, muss diese repräsentative Funktion hypothetisch bleiben (Dickmann 1999, 116 f.). Zu Ehrentischen mit Inschriften siehe auch Eck – von Hesberg 2004, 143 f.

114 Elia 1934, 279 f.; Deppmeyer 2011, 233 f. Es kann auch ein zweiter kleinerer Tisch angenommen werden. Den Grabungsberichten zufolge fanden sich am Impluvium ein runder, vertikal kannelierter Marmorfuß sowie ein Marmortondo, die sich zu einem zweiten niedrigeren Tisch verbinden lassen (Allison 2006, 161 f. Kat. 1053. 1054).

115 Die im Atrium (3) zahlreich dokumentierten Kleinfunde reichen von Glasflaschen und Unguentaria, diversen Keramikgefäßen, medizinischem Instrumentarium und einem Marmorstößel hin zu Münzen und Schmuck; vgl. Allison 2006, 161–170 Kat. 1052–1142.

116 Mols 1994, 129 f.; Dickmann 1999, 108.

117 Ling 1997, 284 f.

118 Deppmeyer 2011, 233.

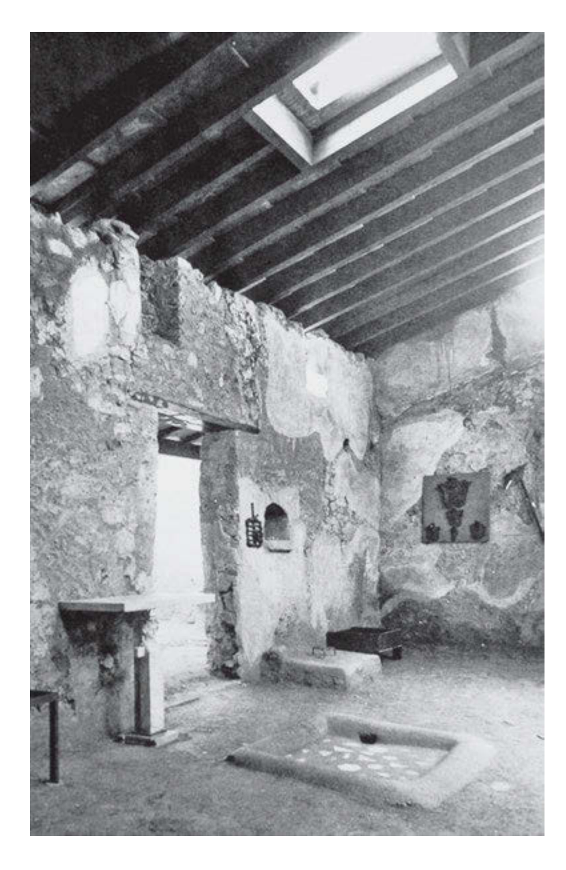
119 Fundkontexte mit Marmortischen und einfachen Alltagsgegenständen finden sich mehrfach in Pompeji. Siehe dazu: Caruso 1979, 139; Moss 1989, 277–281.

120 Vgl. Moss 1989, 597.

121 Zu diesem sog. Verwalterhaus der Casa del Menandro (I 10,16) siehe u. a.: Opdenhoff 2011, 256–265. Es handelt sich um ein ursprünglich eigenständiges Haus, das in einer späteren Erweiterungsphase an die Casa del Menandro (I 10,4) angegliedert wurde. In Raum (41) befanden sich neben der Kultnische u. a. noch ein Herd, Arbeitsgeräte, eine Kiste und ein Bett. Dies deutet auf eine ausgeprägte Multifunktionalität hin (Opdenhoff 2011, 259 f.)

122 Zum Typus der Hermentische und ihren Gestaltungsvarianten mit den Büsten diverser mythologischer Figuren: Moss 1989, 296–306. Aus der Vesuvregion sind insgesamt 89 Hermentische überliefert. Neben den Büsten können die Tische am Schaft mit reliefierten Stoffbändern, floralen Elementen oder angedeuteten Phalli verziert sein. Bei einigen Beispielen endet der Schaft in menschlichen Füßen: Moss 1989, 26–30.

123 Die Datierung dieser Tische ist problematisch. Nach Moss (1989, 181 f.) kommt diese Art der Tische bevorzugt in Räumen mit Wandmalereien des Dritten Stils vor, jedoch in geringerer Zahl ebenso in Räumen des Ersten, Zweiten und Vierten Stils.



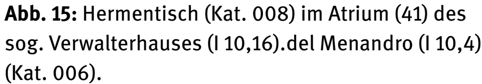

Abb. 15: Hermentisch (Kat. 008) im Atrium (41) des sog. Verwalterhauses (I 10,16).del Menandro (I 10,4) (Kat. 006).



Abb. 16: Hermentisch (Kat. 008).

und den Vesuvstädten auf[124]. Der Schaft mit quer gelagerten Armstümpfen greift die T-Struktur des Tisches auf und unterstreicht dessen klare Axialität. Der Hermenkopf zeigt einen jugendlichen Bacchus[125], dessen langes, mittig gescheiteltes Haar unter einem Efeu-Korymben-Kranz und einer Taenia über die Schultern herabfällt. Die gerade Blickrichtung des unbewegten Gesichts mit kleinem geschlossenen Mund verleiht dem Tisch eine eindeutige Front.

Der Hermentisch **Kat. 008** wurde in der frühen Kaiserzeit gefertigt, der Stil des Bacchusbildnisses greift jedoch wesentlich ältere, archaische bzw. klassische Formen der griechischen Bildhauerkunst auf[126]. Der Tisch war ursprünglich zumindest partiell bemalt, da bei seiner Auffindung noch gelbe Farbspuren im Bereich der Haare zu erkennen waren[127]. Der Hermenschaft ist glatt, schlicht und dem eigentlichen Stützpfeiler der Tischplatte vorgeblendet (Abb. 18). Der Pfeiler ist mit einem einfachen Blattkapitell bekrönt, das den optischen Übergang zwischen Stützpfeiler und Tischplatte bildet – ein Gestaltungselement, das für marmorne Monopodia nahezu einzigartig ist[128]. Der

124 So sind bei Moss 1989 insgesamt 74 von 89 Objekten dieses Typus aus der Vesuvregion: aus Boscoreale zwei Stücke (Kat. A190–A191); aus Herculaneum neun Stücke (Kat. A196–A204); aus dem MANN ohne genaueren Kontext 25 Stücke (Kat. A206–A230) und aus Pompeji 38 Stücke (Kat. A233–A270).

125 Alternativ zu Bacchus findet sich bei Maiuri (1932, 432) und De Carolis (2003, 107) die Deutung als Mänade/Bacchantin.

126 Laut Stefani (2003, 121) nach einem Vorbild des 5. Jh. v. Chr.; laut Moss (1989, 596) nach einem Vorbild aus der Mitte 4. Jh. v. Chr.

127 Allison 2006, 127 mit Bezug auf die Grabungsberichte.

128 Moss 1989, 598. Eine ähnliche Variante noch bei Moss 1989, 590 f. Kat. A143. Diese soll aus der gleichen Werkstatt stammen wie Kat. 008 (Moss 1989, 26 inkl. Anm. 37).



Abb. 17: Sockel mit Buntmarmorleiste des Hermentisches (Kat. 008).

Sockel des Tisches trug an den jeweiligen Ecken kleine, zu den Seiten gerichtete, geschwungene, profilierte Füße, zwischen denen ein die Langseiten betonendes, vertikales Profil eingearbeitet war. Die Front des Sockels war nicht verziert.

Da einige Exemplare vor gemalten Lararien oder Kultnischen gemeinsam mit Kultgeräten und -gefäßen dokumentiert wurden[129], deutet man sie als häusliche Kulttische. Diese Interpretation wird durch die Produktsprache der Objekte gestützt, denn ein mit sakraler Symbolik beladenes Objekt (Herme) prägt das Design der Tische, auch wenn dieses Gestaltungselement nur aus einer gewissen Distanz sichtbar ist[130]. Bei Hermen handelt es sich um genuin griechische, anikonische Kult- und Grenzmale, die ursprünglich als Grenzzeichen bzw. Wegsteine dienten und eine enge etymologische sowie religionsgeschichtliche Verbindung zum Gott Hermes aufweisen[131]. Auch wenn sich eine Nutzung der Hermentische im Kontext kultischer Aktivitäten nicht immer postulieren lässt, war sie durchaus im Einzelfall möglich[132]. Bei **Kat. 008** befand sich eine Kultnische im gleichen Raum (Atrium 41), allerdings auf der anderen Seite der Tür an der Westwand[133]. Zudem wurden vier Bronzeobjekte dokumentiert, die sich nach Maiuri unmittelbar neben bzw. auf dem Tisch befunden haben sollen[134]. Ob dieses Fundensemble tatsächlich von den Ausgräbern so angetroffen wurde

129 Dickmann 1999, 118; Eck – von Hesberg 2004, 158. Beispiele hierfür sind ein Hermentisch mit jugendlichem Bacchus aus IX 7,19 oder ein Hermentisch mit Silen aus IX 8,4. Zu diesen Funden und Befunden siehe Moss 1989, 260–268. Generell widersprechen die Fundkontexte von Hermentischen der Vorstellung, Marmorgegenstände seien in erster Linie in Atrien, Peristyl- und Gartenarealen römischer Wohnhäuser aufgestellt (Moss 1989, 311–313). Der Tisch-Typus tritt regelmäßig in Cubicula (Moss 1989, 308–311), Tabernae (Moss 1989, 311 f.) oder anderen kleinen Nebenräumen auf. Die These, sie seien aus den Obergeschossen heruntergefallen, scheint nicht zwingend anzunehmen (vgl. Moss 1989, 316). Atrien stellen als Fundorte eine Ausnahme dar (vgl. Moss 1989, 306–308).

130 Siehe De Carolis 2007, Tav. X. Die archäologischen Dokumentationskonventionen geben einen falschen Eindruck von der Sichtbarkeit der Hermen und Hermenköpfe bei diesem Tischtyp. Viele Fotografien bilden die Objekte aus einer deutlich niedrigeren Position ab. Bei einer maximalen Höhe von 1,06 m (vgl. Moss 1989, 540–624 Kat. A190–A278) und einer aufliegenden Tischplatte ist der figürliche Hermenkopf für einen stehenden Erwachsenen aus der Nähe kaum sichtbar.

131 Zu Hermen als ein ursprünglich anikonisches Steinmal, ihrer Weiterentwicklung, etymologischen und religionsgeschichtlichen Verbindung zum Gott Hermes sowie zu ihrer Erforschung siehe insb. Krämer 2001, 1–9; Rückert 1998, 10–28; Wrede 1986, 1–8.

132 Vgl. Eck – von Hesberg 2004, 162–167, die einen anderen Tisch-Typus aus öffentlichen Aufstellungskontexten mit Hermengestaltung untersuchen. Es handelt sich um frühkaiserzeitliche Marmortische mit geschlossenen Kurzseiten (Cartibula), die an den Stirnen der Langseiten jeweils eine decorative Herme trugen. Trotz des Designs lehnen Eck und von Hesberg (2004, 162. 166 f.) eine kultische Nutzung ab, selbst wenn diese Tische vor Lararien standen. Ihnen zufolge dienten sie als Sockel für (Reiter-)Statuen. Für Ehren- und Kulthandlungen würden im öffentlichen Raum andere Tischformen verwendet (Eck – von Hesberg 2004, 166).

133 Ling 1997, 318.

134 Vgl. Maiuri 1933, 431 f. (inkl. Abb. 163): eine bronzene Kasserolle (Allison 2006, 127 f. Kat. 738, Pompeji Inv. Nr. 4956, wird seit 1963 vermisst); ein kleiner Krug Kat. 071; eine Strigilis (Allison 2006, 128, Kat. 741, nicht inventarisiert) und ein größerer Krug (Allison 2006, 128, Kat. 740). Bei letzterem hat es wahrscheinlich einen Dokumentations- oder Übertragungsfehler der Inventarnummer (4958) gegeben. Maiuri hatte unter dieser Nummer ein anderes Objekt identifiziert.

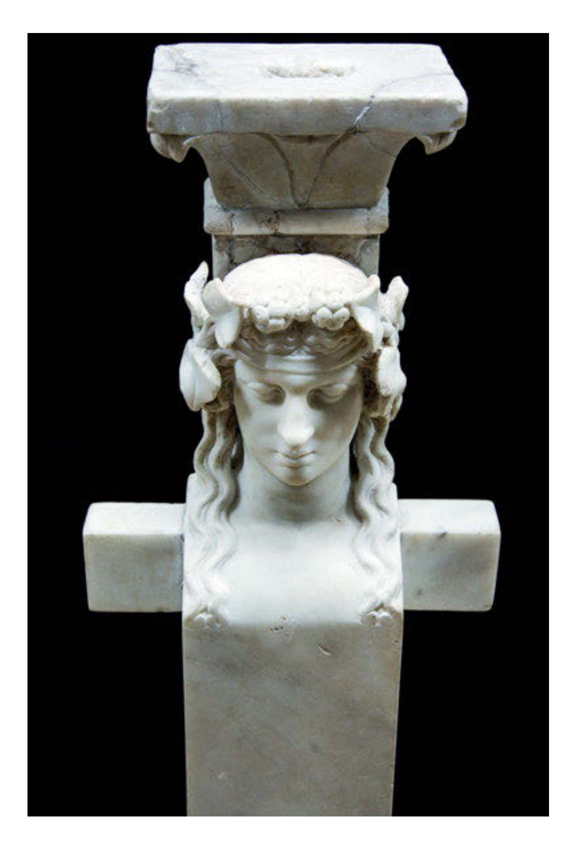



Abb. 18a–b:
a: Bacchus-Herme des Tisches (Kat. 008);
b: Schrägansicht.

und ob es sich hierbei um Geräte für einen Hauskult oder die *aenea vasa* handelt, kann nicht verifiziert werden[135].

Die Verwendung des Hermenmotivs für Tischplattenstützen ließe sich allerdings auch aus einer profanen anstatt einer sakralen Perspektive erklären, denn die ehemaligen Kultmale waren ebenfalls als Elemente des Architektur- oder Garten-Decors beliebt[136]. Sie sind eine verkürzte Wiedergabeform verschiedener Götter, berühmter Skulpturen oder Porträts[137]. Als vollplastische Bauglieder lassen sie sich zunächst in der pompejanischen Wandmalerei des Zweiten Stils nachweisen und treten dann in der gebauten Architektur der Kaiserzeit auf[138]. Hermen besitzen einen klaren Aufbau, der den Aspekt des Tragens z. B. einer Tischplatte visuell deutlich artikuliert[139]. Dieser ist bei **Kat. 008** durch die Kombination mit einem stützenden Kapitell noch verstärkt[140]. Aus dem enorm breiten Spektrum der unterschiedlichen Hermenkopf-Ikonographien resultieren entsprechend viele Interpretationsansätze der Marmortische[141]. Welche Assoziationen und Deutungen mit dem Objekt Herme und im Fall von **Kat. 008** mit dem Bild des jugendlichen Bacchus als Tischstütze zu verbinden sind und ob das Design der Tischstütze auf den Aspekt des Altehrwürdigen/

135 Die Kombination aus Hermentisch und vergesellschafteten Bronzegefäßen tritt mehrfach auf. Außer in I 10,16 ist dies u. a. für die Casa del Criptoportico (I 6,2), für Haus VI 16,32, die Casa di Aristide (Herculaneum) und die Villa des N. Popidius Florus (Boscoreale) überliefert (Moss 1989,281–289).
136 Seit der Klassik kommen Hermen z. B. als Statuenstützen oder karyatidenähnliche Stützpfeiler in der Architektur vor (Wrede 1986, 62–65).
137 Wrede 1986, 58 f.
138 Wrede 1986, 65–67. Die Hermentische berücksichtigt Wrede (1986) nicht. Zu Hermenkaryatiden in der pompejanischen Wandmalerei u. a. auch: Tybout 1989, 100; Yerkes 2004, 154.
139 Vgl. Eck – von Hesberg 2004, 174.
140 Vgl. Moss 1989, 25–30.
141 Vgl. Eck – von Hesberg 2004, 162.174 mit Verweis auf die zahlreichen Motive der Hermentische und das breite Spektrum an Erklärungsansätzen.

Klassizistischen aufgrund seiner Stilformen oder der exquisiten Qualität und hohen Kosten oder der Sakralität des Götterbildes zurückgeht, soll an dieser Stelle nicht entschieden werden[142].

Der dritte ‚Marmortisch' ist ein unvollständig erhaltenes Monopodium (**Kat. 009**)[143], dessen Tischplatte heute fehlt[144]. Er stand rückwärtig an der Ostwand des Raumes (9)[145], einem Küchen- und Durchgangsbereich zum Gartenareal des Hauses. Über einem leicht profilierten Sockel erhebt sich der Schaft mit rechteckigem Querschnitt (Abb. 19). Sockel und Schaft waren aus einem Stück gefertigt. Die wenigen Ornamente des Tisches ähneln denen des Travertinputeals **Kat. 003**. Der sich leicht nach oben verjüngende Pfeiler ist mit breiten, vertikalen Kanneluren, die in einer Reihe von fünf Lunulae enden und mit einem einfachen, darüber liegenden Profil abschließen, gestaltet. Die Verzierung ist nur an der Vorderseite angebracht, die Rückseite ist geglättet. Die Nähe der Gestaltungselemente zum Architektur-Decor zeigt sich bei diesem Tisch-Typus nicht nur hinsichtlich Kanneluren und Lunulae, sondern auch bei den Löwenkopf-Protomen an den Stirnseiten der rechteckigen Tischplatten, die auf Grundlage typologischer Vergleiche aus Pompeji bei **Kat. 009** zu ergänzen wären[146]. Bereits im Verlauf des 1. Jhs. v. Chr. wurden rechteckige Tischplatten mit Löwenkopf-Protomen für Schwellen oder Fensterbänke sekundär verwendet[147]. Das Tisch-Design entspricht dem Design der frühen Tuff- und Travertin-Tische Pompejis, die bis in das 2. Jh. v. Chr. zurückreichen[148]. Allerdings bestand **Kat. 009** aus weißem Marmor[149] und lässt sich deshalb frühestens der iulisch-claudischen Epoche[150] zuweisen. Es scheint, als sei die traditionelle Tischform der frühen Monopodia auch in späterer Zeit und in kostbarerem Material hergestellt worden.

---

142 Zum augusteischen Klassizismus im Kontext der Götterdarstellungen siehe: Zanker 1972, 12–14; 1987, 85–87; Gros 1972, 201–207; Coarelli 1985, 172–175. 265–269, 308–314; Simon 1986, 84–87; La Rocca 2009a. An dieser Stelle sei auf die einzige Skulptur aus Insula I 10 verwiesen: die unterlebensgroße Statue eines Apoll in weißem Marmor (Pompeji Inv. 4322; MANN 146103). Dieser wurde im Peristyl der Casa del Menandro (I 10, 4) gefunden. Dem Kouros-Schema folgend und mit einem sich aufstellenden Greif an seiner rechten Seite bildet er ein Pasticcio archaischer, klassischer sowie hellenistischer Stilformen (Rocco 2017, 181). Diese Skulptur soll im 1. Jh. v. Chr. entstanden sein (Stefani 2003, 112–114; Allison 2006, 67; Rocco 2017, 181) und wird dem Hauskult zugewiesen (Wohlmayr 1992, 110 Anm. 69). Aus der pompejanischen Plastik sind ebensolche ‚Haus–Apollines' ein bekanntes Phänomen. Wohlmayr (1992, 35. 110 f.) zählt u. a. ein Beispiel aus der Casa dei Calvii (I 6, 8), der Casa del Citarista (I 4, 5), der Casa VI 2, 1 und der Casa del Menandro (I 10, 4). Siehe zum Apoll aus der Casa del Menandro (I 10,4): Maiuri 1933, 407–419; Ward-Perkins – Claridge 1978, 148 Kat. 83; Borriello u. a. 1996, 215 Kat. 74; Stefani 2003, 112–114 Kat. A1; Allison 2006, 67; Kat. 218; Carella u. a. 2008, 50–52 (mit Verweisen auf ältere Literatur); Inserra 2008, 50–52 Kat. A29. Auch ein aus gelbem Marmor (Giallo antico) gefertigter Hermenkopf, der sich im Gartenbereich der Casa del Menandro fand, greift auf ältere Stilformen (5. Jh. v. Chr.) zurück (Pomp. Inv. 4237). Dieser jugendliche Bacchus war aufgrund seiner rückseitigen groben Bruchkante ursprünglich Teil einer Doppelherme. Siehe hierzu: Borriello u. a. 1996, 215 Kat. 273; Stefani 2003, 119 f. Kat. A10; Allison 2006, 66 Kat. 199.

143 Allison 2006, 223 Kat. 1666 vermutet, es könnte sich entweder um den Sockel eines Beckens oder eines Tisches handeln. Die Beckenuntersätze besaßen in der Regel einen runden Querschnitt.

144 Sie ist aufgrund typologischer Vergleiche aus Pompeji plausibel als querrechteckige Platte zu ergänzen, wahrscheinlich mit kleinen, frontal ausgerichteten Löwenköpfen. Bei den Löwenköpfen an der Stirn der Tischplatten handelt es sich um ein charakteristisches Decor-Element dieses Typus (Moss 1989, 30–33; vgl. auch Pernice 1932, Taf. 4, 1. 5, 1–3). Von diesem Tisch-Typ sind bei Moss (1989) aus Herculaneum vier Stück (Kat. A281–A284), aus dem MANN zwei Stück (Kat. A286–A287) und aus Pompeji 16 Stück (Kat. A292–A308) dokumentiert.

145 Siehe Elia 1934, 315 Fig. 27; Moss 1989, 318.

146 Der figürliche Schmuck lässt sich nach Pernice (1932, 5) von hellenistischen Löwenkopfwasserspeier-Simen ableiten. Zu einem Tisch mit diesem Decor und einem dazugehörigen Ablaufsystem für Wasser aus dem Haus VI 16,9 siehe Pernice 1932, 8.

147 Pernice 1932, 5 f.; Moss 1989 182 f.; Dickmann 1999, 110 Anm. 325.

148 Pernice 1932, 5–9.

149 Allison 2006, 223.

150 Zur Datierung der kannelierten marmornen Monopodia siehe Moss 1989, 638–642 Kat. A294–A299. Zu den Problemen ihrer Datierung: Pernice 1932, 9; Moss 1989, 182 f. Alternativ könnte dieser Tisch aus importiertem statt lokalem Marmor bestehen und folglich früher datiert werden, allerdings wäre importierter Marmor für diesen Tisch-Typus in Pompeji ungewöhnlich.



Abb. 19: Kanneliertes Monopodium aus I 10,8 (Kat. 009).

Die marmornen Monopodia mit Kanneluren an der Front treten 79 n. Chr. in unterschiedlichen Aufstellungskontexten auf. Sie waren an die Wände kleiner Räume oder Höfe gerückt, standen aber auch oftmals freistehend im Atrium direkt hinter dem Impluvium[151]. **Kat. 009** befand sich im Küchenbereich des Hauses gegenüber einer Herdstelle[152]. Der Tisch war nicht wie die anderen Beispiele in einem offenen Atrium platziert, sondern in einem schmalen Durchgang, den jeder passieren musste, der den Gartenbereich (11) des Hauses oder die Gelageräume (10)/(12) erreichen wollte. Dass hier die *aenea vasa* aufgestellt waren, scheint möglich, wenn auch ungewöhnlich. Hinweise auf kultische Aktivitäten existieren nicht. Es muss offenbleiben, in welche Aktivitäten dieser Tisch eingebunden war, auch weil keine weiteren Funde aus diesem Raum Hinweise liefern[153].

Zwischenfazit Marmortische: Die Marmortische in pompejanischen Häusern gehören zu den eindrucksvollsten, auffälligsten und wohl teuersten Möbelstücken einer jeden Domus[154]. Sie werden in der Regel gemeinsam mit anderen Marmorobjekten (Oscilla, Statuen, Hermen, Marmorputeale) als luxuriöse Ausstattungselemente ohne praktische Funktion begriffen[155]. Bemerkenswert ist das Fehlen eines repräsentativen Marmortisches in der Casa del Menandro (I 10,4). Die Beispiele aus Insula I 10 verdeutlichen hingegen, dass diese Objekte auch in weniger wohlhabenden Kontexten auftreten und in verschiedene profane Handlungsszenarien eingebunden sein konnten. Sucht man bei den Marmortischen aus Insula I 10 nach Gemeinsamkeiten in der Gestaltung, so fällt auf, dass die Tischplatten als funktionaler Teil schmucklos blieben[156]. Ornament- und Bildschmuck tritt ausschließlich an den Tischbeinen auf. Die Aufstellungskontexte der Tische und ihre Gestaltung

151 Moss 1989, 317–319.
152 Ling 1998, 294; Allison 2006, 353 f.
153 Allison 2006, 353 f.
154 Eck – von Hesberg 2004, 158.
155 Dickmann 1999, 109; Eck – von Hesberg 2004, 159; Sinn 2015, 302. Zu den marmornen Ausstattungselementen Pompejis, die sich heute im MANN befinden siehe Carella u. a. 2008 mit einer umfangreichen Literaturliste.
156 Einzige Ausnahme bilden die Löwenköpfe an den äußeren Rändern der Cartibula/Monopodia aus dem 2. und frühen 1. Jh. v. Chr. (Pernice 1925, 59).

scheinen aufeinander abgestimmt zu sein, denn die Monopodia **Kat. 008** und **Kat. 009** besitzen eine klare Front und standen rückwärtig an einer Wand. Die Mensa **Kat. 007** weist hingegen zwei Ansichtsseiten auf, steht frei und orientiert sich an der Raumachse.

Ein weiteres Gestaltungsphänomen ist die Ästhetisierung und visuelle Betonung des Tragens und Lastens. Der tragende Pfeiler von **Kat. 008** wird illusionistisch verdeckt, sodass die Tischplatte als über der Herme schwebend erscheint[157]. Einer anderen Variante folgt das Design von **Kat. 007**. Die bildlichen Gestaltungselemente sind zurückgenommen, das Tragen der Tischbeine wird mittels architektonischer Formen thematisiert[158] und doch scheint die sehr schlanke Ausführung der Beine gegen die Fragilität des lichtdurchlässigen Marmors zu opponieren. Mittels Formen, Materialien und Ornamenten entsteht so ein visuell inszeniertes Spiel aus Stabilität und Fragilität[159].

2.3 Bronzetische

Tische aus Bronze sind wesentlich seltener aus der Vesuvregion belegt als ihre steinernen Verwandten. Sie lassen sich in zwei Arten unterscheiden: solide, starre Bronzetische und solche mit einer Klapp-Konstruktion. Von beiden fand sich je ein Exemplar in der Insula I 10.

Der massive Bronzetisch **Kat. 010** aus dem Nordwestbereich des Peristylgangs der Casa del Menandro (I 10,4)[160] war lange Zeit in Raum (11) aufbewahrt[161]. Er setzt sich aus einem rechteckigen Sockel, einem runden, zylindrischen Schaft und einer rechteckigen Tischplatte zusammen (Abb. 20). Tische dieser Art sind selten in Pompeji. Die heutige Ausrichtung der Tischplatte unterscheidet sich im Vergleich zu älteren Aufnahmen[162], demnach muss sie vorher um 90° gedreht worden sein, sodass die heutige Variante möglicherweise einen falschen Eindruck wiedergibt[163]. Die Dezentralität des Schaftes kann darauf hindeuten, dass der Freiraum unter der Tischplatte mit einer Skulptur zu ergänzen ist, wie z. B. bei dem Bronzetisch aus der Casa di M. Fabius Rufus (VII 16,22) (Abb. 21)[164]. Auf der Oberfläche der rechteckigen Basis von **Kat. 010** sind jedoch keine (Stand-)Spuren erkennbar, die auf eine nachträgliche Entfernung einer Figur oder Figurengruppe hindeuten.

Bei diesem Tisch kamen drei unterschiedliche Materialien zum Einsatz. Sockel und Schaft sind aus Bronze gefertigt, die Tischplatte aus Pavonazetto-Marmor ist durch die Einfassung mit einem Bronzeband besonders hervorgehoben. Antike Quellen bestätigen, dass dem Material von Tischplatten erhöhte Aufmerksamkeit zufiel, insbesondere, wenn sie aus exotischen und kostbaren Hölzern bestanden, wie z. B. Zitrus oder Ahorn[165]. Plinius beschreibt, dass sich die Materialästhetik dieser Holzsorten besonders eignet, da ihre Maserungen idealiter gerade und nicht zu verästelt verlaufen sollten[166]. Auch die Marmorplatte von **Kat. 010** besitzt eine auffällig gemusterte Oberfläche, die an dieses Decor-Konzept von luxuriösen Holztischen erinnert.

157 Zahlreiche Tische besitzen eine vollplastische Figur als tragenden Fuß oder blenden eine Skulptur vor eine tragende Stütze. Hierbei gibt es ein breites Spektrum von ganzen Figurengruppen, Greifenprotomen, Hermen oder stehenden phrygischen Gottheiten (Moss 1989, 53).

158 Moss 1989, 54.

159 Siehe zur Gestaltung, Wirkung und Nutzung vierbeiniger Marmortische aus Pompeji ausführlicher Hielscher 2021a, 181–200.

160 Maiuri 1933, 430 f.; Stefani 2003, 124 f.; Allison 2006, 68 f.

161 Vgl. PPM II (1990) 240–397 s. v. I 10,4 (F. P. Badoni) 295 Abb. 87.

162 Vgl. Maiuri 1933, 431 Fig. 162.

163 Zwei Beobachtungen verweisen darauf, dass die jüngere Version fehlerhaft ist. Zum einen entspricht sie nicht der Komposition des Tisches aus der Casa di M. Fabius Rufus (VII 16,22). Zum anderen sind bei der älteren Aufstellung nach Maiuri die Tiefe der Tischplatte und die Tiefe des Sockels identisch (46 cm). In diesem Fall folgt die Komposition einer symmetrisch ausbalancierten Zentralachse.

164 Vgl. auch Richter 1966, 305 Abb. 565.

165 Croom 2010, 19–22.

166 Plin. nat. 36, 184 f. Weitere Quellen zu kostbaren Hölzern für luxuriöse Tischplatten: Plin. nat. 13, 91–94; 33, 82, 144; Cass. Dio 41, 3; Pomponius Mela 3, 104.



Abb. 20: Bronzetisch mit Tischplatte aus Marmor (Kat. 010).

Auf der bronzenen Tischplatten-Rahmung sind zwei im Relief gearbeitete, liegende Löwen in Silber appliziert (Abb. 22)[167]. Es dürfte sich hierbei um die Frontseite der Tischplatte gehandelt haben, welche durch den Materialwechsel und das einzige Bildelement besonders betont wurde[168]. Die Gestaltung ist mit den Tischplatten steinerner Monopodia aus Pompeji vergleichbar, deren Stirnseiten Löwenköpfe trugen[169]. Marmorplatte, Schaft und Sockel ruhen gemeinsam auf relativ zierlichen Raubtierfüßen (Abb. 23), die anders als bei dem Marmortisch **Kat. 007** nicht einfach angefügt, sondern integrativ mit dem Sockel verbunden sind. Dieser Übergang wurde mit dem Motiv auseinanderstrebender Voluten gestaltet, aus deren Zwickeln Halbpalmetten sprießen.

Welche Funktion **Kat. 010** besaß, ist ungewiss. In seiner unmittelbaren Umgebung wurden keine Objekte dokumentiert, die Rückschlüsse auf eine bestimmte Nutzung kurz vor der Zerstörung des Hauses zuließen. Auch die zahlreichen Bild- und Schriftquellen, die verschiedene Formen und Verwendungsmöglichkeiten von Tischen überliefern[170], geben keine Hinweise hierauf. Ähnlich wie **Kat. 008** oder **Kat. 009** war der Tisch anscheinend für die rückwärtige Aufstellung an einer Wand konzipiert, jedoch konnte er einfacher als die soliden Marmortische bewegt und umgestellt werden. Seine ursprüngliche Verwendung ist demnach nicht an einen einzigen Aufstellungsort gebunden. Vorausgesetzt **Kat. 010** ist vollständig erhalten, wirkt dieser Tisch schlicht. Die wenigen figürlichen Gestaltungselemente sind sehr klein und unscheinbar. Die Materialästhetik der gerahmten und im farblichen Kontrast zum übrigen Bronzemöbel stehenden Marmortischplatte dominiert seine Erscheinung.

Von dem zweiten Bronzetisch aus Insula I 10 sind nur noch zwei Tischbeine (**Kat. 011**) (Abb. 24a–b) erhalten. Sie sind im Hohlgussverfahren aus Bronze gearbeitet und stellen aus Hüllblättern entspringende Tierbeine dar. Der obere, breitere Teil beider Fragmente ist mit Einlegearbeiten geschmückt (Abb. 25a). In horizontal angeordneten Feldern sitz ein tauschiertes Tropfen- oder Blattornament.

167 Die bildlichen Darstellungen der Silberbeschläge werden als liegende Löwen angesprochen (Maiuri 1933, 431; Stefani 2003, 125; Allison 2006, 68), erinnern aber stärker an schlafende Hunde.

168 Auch der Bronzetisch aus Casa di M. Fabius Rufus (VII 16,22) ist ausschließlich an der Front mit silbernen Einlegearbeiten mit floralen Motiven verziert.

169 Pernice 1932, Taf. 4, 1. 5, 1–3; Moss 1989, 30–33.

170 Diese sind zusammengestellt bei: De Carolis 2007, 93–113; Croom 2010, 68–96.



Abb. 21: Bronzetisch mit delfinreitendem Eros aus der Casa di M. Fabius Rufus (VII 16,22).





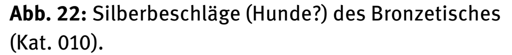


Abb. 22: Silberbeschläge (Hunde?) des Bronzetisches (Kat. 010).

Abb. 23: Raubtierfüße des Bronzetisches (Kat. 010).

Am Übergang zum den unteren, zoomorphen Bereichen der Tischbeine trennen sich die oberen Teile in zwei hüllblattartige Segmente auf. Dazwischen entwachsen Tierbeine, die in mittig gespaltenen Hufen mit feinem Fellrand enden (Abb. 25b). Auf den Schienbeinen der zoomorphen Gliedmaßen ist ein Motiv ziseliert, das wahrscheinlich einen abstrahierten Doppelthyrsos darstellt[171].

Die Tischbeine wirken durch ihre mehrfach geschwungene Form und Schlankheit äußerst grazil. Aufgrund ihrer charakteristischen Form und den Begleitstangen an ihrer Rückseite lassen sie sich als Teile eines ursprünglich vierbeinigen Klapptisches bestimmen. Die Beine waren ursprünglich durch eine Scherenkonstruktion miteinander verbunden und ließen sich zusammenfalten[172]. Aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes ist es nur ansatzweise möglich, den Gesamteindruck des Objektes zu erfassen. Durch die Beinform und den rückwärtig angebrachten Klappmechanismus erhalten die vierbeinigen Tische eine zweiseitige Ausrichtung. Der obere, in der Regel figürlich gestaltete Abschluss[173] fehlt. Bei einem identisch gestalteten Fragment trugen Hirschköpfe die verlorengegangene Tischplatte (Abb. 26)[174]. Eine Rekonstruktion mit nach außen blickenden

171 Stefani (2003, 117) spricht von der Darstellung eines Pferdegeschirrs. Doch muss die bisherige Darstellung als eine einfache vertikale Linie (vgl. Allison 2006, Fig. 70.1) um einen tropfen- oder zapfenförmigen Abschluss am oberen und unteren Ende ergänzt werden. Die beiden sich kreuzenden Linien in der Mitte schließen an ihrem oberen Ende mit einem einfachen Punkt und an ihrem unteren Ende mit drei Punkten ab. Es könnte sich um Bänder oder Schleifen handeln, bzw. um eine schematisierte Darstellung von Wein- oder Efeuranken mit ihren jeweiligen Früchten. Zu den Darstellungsvarianten von Doppelthyrsoi, wie sie u. a. von kaiserzeitlichen Gemmen und Münzen überliefert sind, siehe von Papen 1905, 29.
172 Vgl. Klatt 1995; Croom 2010, 87 f. Der überwiegende Teil der Tische stammt aus Siedlungen und häuslichen Kontexten der späten Republik und frühen Kaiserzeit (Klatt 1995, 354. 377. 380).
173 Vgl. dazu u. a. Harl-Schaller 1976/1977.
174 Diesen Hinweis verdanke ich Dr. Norbert Franken, der mir mit seinem Wissen über die antiken Bronzen und die Berliner Antikensammlung freundlicherweise zur Seite stand.



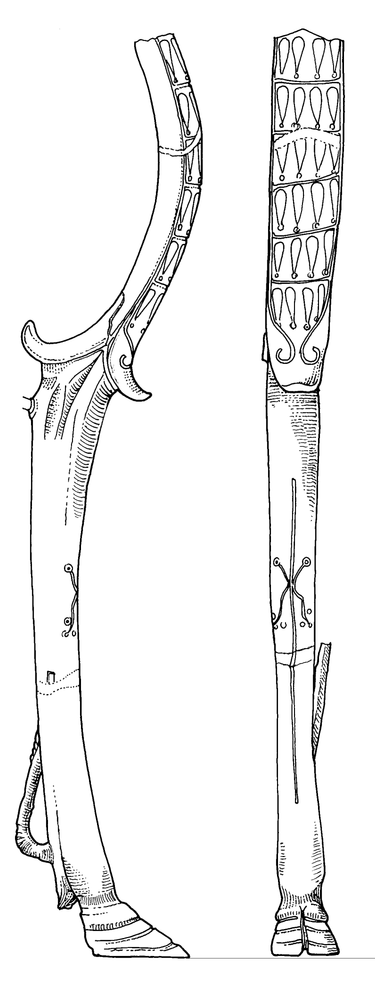


Abb. 24a–b:
a: Bronzene Tischbeinfragmente aus der Casa del Menandro (Kat. 011);
b: Zeichnung (nach Allison 2006)

Tierprotomen erscheint für **Kat. 011** durchaus plausibel (vgl. Abb. 27). Die dazugehörige Tischplatte war höchstwahrscheinlich rechteckig oder quadratisch, abnehmbar und aus Holz gefertigt[175].

Die Nutzungsmöglichkeiten dieser Klapptische waren vielfältig. Trotz der in ihrem Design bevorzugten Verwendung von Figuren aus dem aphrodisischen oder dionysischen Kreis[176] gibt es keine validen Argumente für Verbindungen mit kultischen Aktivitäten. Ihre Höhe und Form sprechen gegen eine Verwendung als Beistelltische für Klinen. Einige gestalterische Parallelen zu den Mensae, wie z. B. die vier Beine und zwei Ansichtsseiten, wurden als Argument für eine ähnliche Aufstellung und Verwendung im Atrium angeführt[177]. Es ist aufgrund der deutlich geringeren Maße sowie der technischen Spezialisierung der faltbaren Bronzetische wie **Kat. 011** jedoch wahrscheinlicher, dass es sich um multifunktionale, flexibel im Haus einsetzbare Objekte handelt. Es ist vorstellbar, dass gerade der performative Aspekt des Herbeitragens, Aufklappens und Arrangierens einen ästhetischen Reiz ausübt[178]. Die ‚Beweglichkeit' der Objekte im Haushalt drückt sich auch über ihr Design aus. Anders als die Raubtierfüße der Marmortische stehen die Hufe von **Kat. 011** nicht auf einem Sockel, sondern direkt auf dem Boden. Sie befinden sich in der ‚realen Welt' und werden nicht wie ein Monument oder eine Statue mit Basis aus ebendieser herausgehoben. Die

175 Klatt 1995, 381 f. Anm. 167. 171.
176 Harl-Schaller 1976/1977, 53 f.
177 Klatt 1995, 350. 381 f.
178 Ähnliche performative Darbietungen sind vom Servieren der Speisen bei einem Convivium bekannt, siehe z. B. Stein-Hölkeskamp 2005, 112–162; Dickmann 2011, 266–276; 2015b, 115–120; Hielscher 2021, 37.




Abb. 25a–b: Tischbeinfragment (Kat. 011); a: Tauschierungen; b: Detailaufnahme Huf.

Tiergestalt verleiht dem Objekt ein agiles Aussehen. Die gesamte Gestaltung des Tisches ist an den Körper eines Tieres angelehnt und gleichzeitig mit pflanzlichen Ornamenten kombiniert. Der Huf geht in einer integralen Formenkomposition fließend in den Unterschenkel über, der wiederum aus zwei Blättern entspringt. Vermutlich befand sich darüber eine anschließende zoomorphe (oder anthropomorphe) Figur, die auf der Tischplatte ruhte. Ein solches Design ist unter leichten Variationen für die gesamte Gattung zu beobachten[179]. Grundsätzlich handelt es sich um technisch anspruchsvolle Konstruktionen mit einer lebhaften respektive das Lebendige referenzierenden Produktsprache, die jedoch keine tatsächlichen Tier- oder Pflanzengestalten nachahmt.

2.4 Klinen

Aus der Gruppe der Möbelfragmente stechen die Beschläge zweier Klinen aus der Casa del Menandro (I 10,4) (**Kat. 012–013**) aufgrund ihrer aufwändigen Gestaltung hervor (Abb. 28–29). Unmittelbar nach ihrer Entdeckung wurden diese zahlreichen Metallfragmente zu zwei nahezu identischen, vollständigen Speiseliegen rekonstruiert[180]. Das S-förmig geschwungene Kopfteil und die dahinter vertikal ansetzende Lehne sind wie der Rahmen nur durch ihre Bronzebeschläge dokumentiert. Es muss hierbei im Folgenden zwischen den Verblendungen des Kopfteils (Fulcra) und den in dieser Form einzigartigen ‚Lehnenbeschlägen'[181] unterschieden werden. Die Kombination dieser beiden Teilformen an einem Möbelstück stellt für die gesamte Gattung ein Unikum dar, weshalb die Betten **Kat. 012** und **Kat. 013** nicht in die von Faust erarbeitete Typologie integriert werden können[182].

Die Fulcra der Betten **Kat. 012** und **Kat. 013** folgen zwei unterschiedlichen Gestaltungsvarianten. Sie gehören zwar zum gleichen Typus, Ornamente und Bilder variieren jedoch deutlich. Bei

179 Klatt 1995, 358 f.

180 Siehe Maiuri 1933, 423–427; PPM II (1990) 240–397 s. v. I 10,4 (F. P. Badoni) 362 Abb. 196. Bis auf kleinere Abweichungen sind Aufbau und Gestaltung beider Klinen, sowohl der Vorder- als auch der Rückseite, identisch. Die Klinen setzen sich aus drei Teilen zusammen: einer unteren Rahmenkonstruktion, einer geschwungenen Lehne und einem vertikalen Kopfteil. Der untere Rahmen besaß einen rechteckigen Querschnitt und stand auf vier an den Kurzseiten miteinander verbundenen Füßen. Die Bronzebeschläge der Bettrahmenleiste sind abgesehen von einer einfachen Spiegelrahmung unverziert. Die Beine der Klinen bestehen aus einer Abfolge geometrischer Elemente. Der alternierende Wechsel von Konen und Scheiben kreiert ein visuell attraktives Formenspiel.

181 Faust 1989, 56.

182 Weil die typologische Einordnung der Klinenbeschläge aus der Casa del Menandro für Faust nicht möglich war, definiert sie allein für diese Objekte einen eigenen Typus: „Kompositionsfulcrum mit einem von Fulcrumform III abhängigen unteren Element" (Faust 1989, 198 f.). Es scheint möglich, dass es sich bei den beiden Klinen um eine antike Zweitverwendung einzelner Teile oder ein bei modernen Rekonstruktionen entstandenes Pasticcio handelt. Auf das ursprüngliche Vorhandensein von mehr als zwei Klinen deutet ein einzelner Klinenfuß (Allison 2006, 81 Kat. 332) aus der Casa del Menandro hin, der bei den Rekonstruktionsmaßnahmen Maiuris keine Verwendung fand.



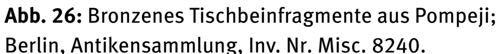


Abb. 26: Bronzenes Tischbeinfragmente aus Pompeji; Berlin, Antikensammlung, Inv. Nr. Misc. 8240.



Abb. 27: Vierbeiniger Bronzeklapptisch, frühkaiserzeitlich; Neapel, MANN, Inv. 4550.

der ersten Variante ist das Medaillon als einfache Scheibe gearbeitet und deren Mitte mit einem konzentrischen Kreis akzentuiert (Abb. 28). Die Füllung des Rahmens ist leer. Das Fulcrum bekrönt ein im Hochrelief ausgearbeiteter Gänsekopf, der mit einem geschwungenen, zweiflügeligen Übergangselement integrativ am Rahmen ansetzt. Der dem nach außen schwingenden Lehnenverlauf folgende Vogelhals wendet sich abrupt zurück.

Bei der zweiten Variante ist das Medaillon mit einer freiplastisch heraustretenden Satyr-Protome beschlagen (Abb. 29). In seinem steil angewinkelten, rechten Arm hält der Satyr einen Hirtenstab, mit der Linken trägt er Früchte in seinem Gewand aus Ziegenfell. Sein efeubekränzter Kopf ist über seine linke Schulter gewandt, in Richtung der vertikalen Lehne blickend. Für diesen plastisch weit ausgreifenden Typus der Satyrprotome gibt es kaum Vergleiche[183]. Die Bekrönung des Fulcrums bildet die Figur eines geflügelten Knabens, der nur mit einem Mäntelchen bekleidet in der Horizontalen schwebt. Sein frontal ausgerichteter Körper drängt seitlich über den Lehnenrand hinaus, während der Kopf rückwärtsgewandt ist. Er ist ähnlich dem Satyr des Medaillons mit Efeu bekränzt und trägt mit seinem linken Arm Früchte im Gewand. In der Rechten hält er eine Gans. Diese Variante mit Flügelknabe ist für römische Fulcra, trotz einer großen Anzahl bekannter

183 Lediglich ein Beispiel ist noch durch eine Zeichnung aus dem Jahr 1868 bekannt, die vermutlich fehlerhaft ist (Barr-Sharrar 1987, 87 mit Verweis auf Greifenhagen 1930, 159 f.). Zur Protome siehe Barr-Sharrar 1987, 37 Kat. C15. 87 f. 165 mit einer Datierung ans Ende des 1. Jhs. v. Chr. (augusteisch).



Abb. 28: Rückseite der Kline (Kat. 012), Gänsekopf-Fulcrum und Lehnenbeschlag mit Herculesfigur

Objekte, nur selten überliefert[184]. Zwischen Satyr und Knabe ist das Fulcrum mit filigranen Tauschierungen in Silber verziert. Aus einem zentralen, dreiblättrigen Akanthuskelch entwachsen zwei Akanthusranken spiegelsymmetrisch. Aus den Hüllblättern der Hauptstämme sprießen jeweils zwei sich einrollende Spiralen, die mit einer Blütenrosette gefüllt sind. Der Aufbau dieses Motivs ist mit leichten Variationen bei allen bekannten Rahmenfüllungen römischer Fulcra identisch[185].

Das Design der Bettbeschläge gibt ein eindrückliches Beispiel dafür, dass sich die visuellen Dynamiken von Gestaltungselementen durch die Kombination aus ‚Bewegung' und ‚Gegenbewegung' ausbalancieren lassen. Der nach links gewandte Satyr und der nach rechts gewandte Flügelknabe bilden durch ihre antithetische Komposition eine Klammer. Aufgrund der Kopfwendungen beider Figuren zur Mitte des Fulcrums sind die Figuren einander zugewandt und nach außen abgeschlossen. Zwischen Satyr und Eros sitzt der spiegelsymmetrisch gestaltete Akanthuskelch. Trotz einer hohen Varianz an Decor-Motiven entsteht ein symmetrisch komponiertes Ganzes, das in sich geschlossen wirkt:

184 Meist handelt es sich um zoomorphe Bekrönungen. Lediglich eine abgewandelte Form des hier vorliegenden Motivs (ohne Gans im Arm des Knaben) ist von einem Fulcrum aus dem Haus des C. Vibius (VII 2,18) bekannt: Faust 1989, 93. 186 f.

185 Zu den Akanthusranken der Fulcra: Faust 1989, 66–69. Alternativ kann dieser Bereich auch ohne Verzierungen bleiben (Faust 1989, 64 f.) oder mit Lorbeerzweigen gestaltet sein (Faust 1989, 65).

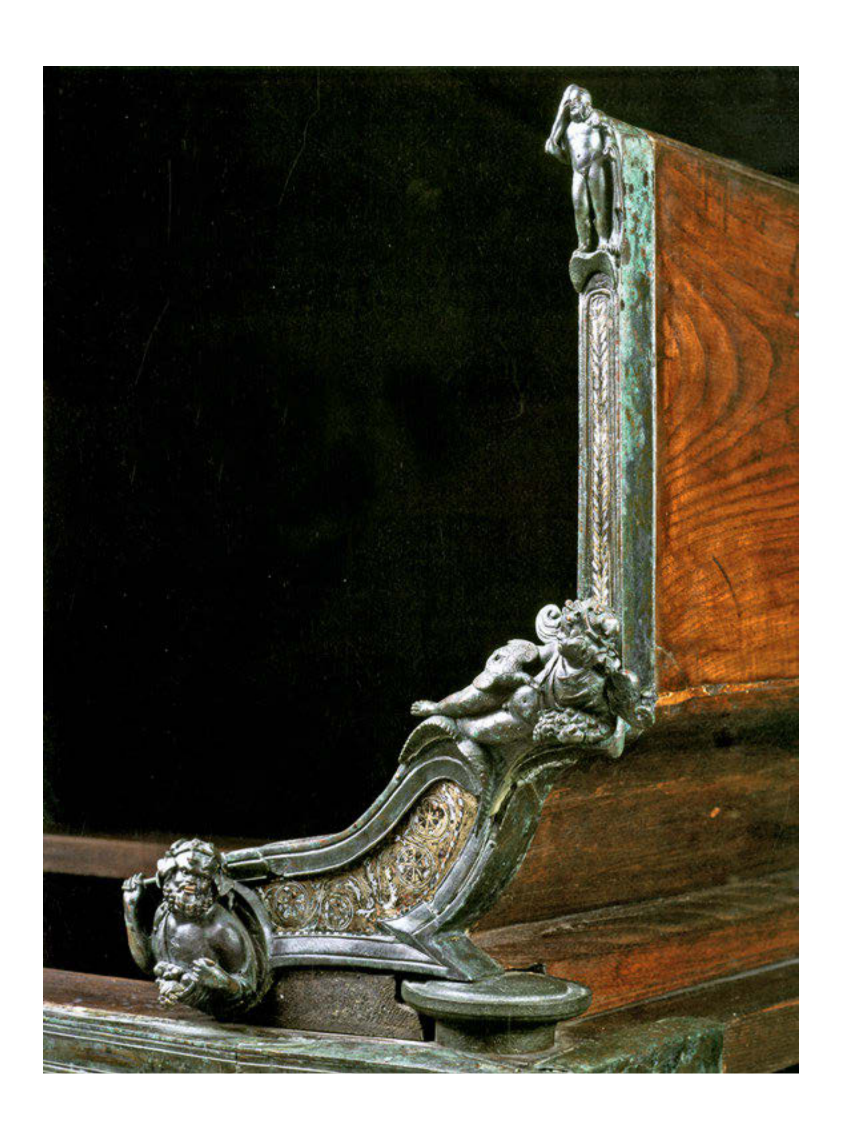


Abb. 29: Vorderseite der Kline (Kat. 012), Fulcrum mit Satyr und Eros, Lehnenbeschlag mit Herculesfigur

→ Satyr → ←Akanthusranke← ←Akanthuskelch→ →Akanthusranke→ ←Eros←

Die Bewegtheit der Figurenkörper und die Dynamik des vegetabilen Ornaments unterstreichen die geschwungene Form der Fulcra. Die Klammer-Kompositionen der Figuren, die in ihrer Bewegung nach außen über das Fulcrum hinaus zu drängen scheinen und sich in ihrer Haltung zurückwenden, wiederholt sich unabhängig des gewählten Motivs an den meisten römischen Klinen.

Die hinter den Fulcra vertikal ansetzende Lehne ist mit einem Beschlag verziert, der einen in Silber tauschierten und nach oben wachsenden Lorbeerzweig trägt[186]. Das obere Ende bekrönt eine vollplastische Herculesfigurine (Abb. 29). Mit den Attributen Keule und Löwenfell gekennzeichnet, steht der nackte, vollbärtige Heros frontal ausgerichtet auf einem zweiflügeligen Übergangselement. Auch hier ist die gleiche integrative Formenkomposition wie bei den Fulcra zu beobachten. Hinsichtlich seiner toreutischen Qualität steht die Figur des Hercules hinter dem Satyr und dem Flügelknaben deutlich zurück. Die einzelnen Körperpartien sind kaum plastisch modelliert und Details in Kaltarbeit fehlen[187].

186 Zum Lorbeer als beliebtes Ornament auf Bettrahmen: Faust 1989, 65.
187 Faust 1989, 94 f. 139. Der rückseitige, vertikale Lehnenbeschlag trägt eine identische Herculesbekrönung, jedoch keinen tauschierten Lorbeerzweig.

Bei den prächtig verzierten Möbelstücken **Kat. 012** und **Kat. 013** handelt es sich um Speiseliegen (*lectus triclinaris*)[188], die unter anderem in Triklinien verwendet wurden[189]. Die aufwändige Gestaltung ist allerdings für diejenigen, die auf diesen Möbelstücken lagerten, kaum sichtbar. Einlegearbeiten in Edelmetall, Ornamente und Bilder sind nach außen auf andere, gegenübersitzende Personen ausgerichtet[190]. Das Figurenarrangement der Fulcra lässt sich vermutlich mit den Aufstellungsmodalitäten der Klinen in Verbindung bringen. Die Speiseliegen wurden über Eck in einen Raum gestellt, sodass der Blick eines Betrachters meist schräg auf diese fiel, auch wenn sich die Blickpositionen abhängig vom jeweiligen Arrangement der Möbel änderten. Einfache frontale Figuren scheinen folglich ungeeigneter als dynamisch bewegte.

Die Klinen aus der Casa del Menandro bestanden aus den Materialien Holz, Bronze und Silber[191]. Durch die Verwendung von Silber wird das Möbelstück sichtbar ökonomisch aufgewertet. Darüber hinaus dienten die Metallbeschläge an den Stirnseiten des Möbels dazu, den Holzkern der Betten zu verdecken[192]. Auch aus einer gewissen Entfernung erzeugen die in Silber tauschierten Ornamente (Abb. 29)[193] farbliche Kontraste und damit Aufmerksamkeit. Das fein und detailliert ausgearbeitete Akanthusmotiv ist hingegen nur aus der Nähe zu sehen.

Es hat sich gezeigt, dass die bildlichen Gestaltungselemente von **Kat. 012** und **Kat. 013** einzigartig sind[194]. Aus diesem Grund rücken die semantischen Aspekte des Figurenschmucks, die man bisher bei römischen Fulcra unter dem Begriff ‚dionysisch' generalisierend zusammenfasst[195], abschließend in den Fokus dieser Untersuchung.

Als kompositorisch zusammengehörig werden Satyr und Flügelknabe dadurch gekennzeichnet, dass sie beide Früchte in ihrem Gewand tragen und mit Efeu bekränzt sind[196]. Die Attribute betonen jeweils einen bestimmten Aspekt der Figuren. Während konventionelle Darstellungen Satyrn an Fulcra meist ohne ein Attribut oder selten mit einem Trinkgefäß zeigen[197], spielt das Pedum im Falle von **Kat. 012** und **Kat. 013** auf den Kontext der Jagd an[198]. Ein geflügelter Knabe mit Gans lässt sich ikonografisch als Eros deuten[199], der im Arm gehaltene Vogel unterstreicht dabei den Aspekt der Kindlichkeit[200]. Vergleichbare Darstellungen sind wiederholt in der statuarischen Ausstattung pompejanischer Wohnhäuser zu finden, z. B. in der Casa di Successus (I 9,3) (Marmorstatue eines Knaben mit Gans)[201], in der Casa dei Vetii (VI 15,1) (Brunnenfigur Knabe mit Gans/

188 Zur Terminologie siehe Richter 1966, 105; Faust 1989, 16 f.; De Carolis 2007, 80.

189 Zur Geschichte dieses Möbels und seiner kulturgeschichtlichen Bedeutung siehe u. a.: Faust 1989, 145; De Carolis 2007, 80; Wallace-Hadrill 2008, 422–433; Croom 2010, 32–45.

190 Die Fulcra mit Gänsekopfbekrönung sind hingegen der Wandseite der Klinen zuzuweisen. Siehe dazu: Faust 1989, 91–93.

191 Dass die Betten grundsätzlich aus Holz bestanden, beschreibt Seneca (Epist. 95, 72). In den Vesuvstädten wurde für Klinen nachweislich Buche und Eiche verwendet (Mols 1999, 79–81). Als verwendete Materialien werden in den Quellen mehrfach die Metallarbeiten (Bronze, Silber und Gold) hervorgehoben. Siehe dazu: Wallace-Hadrill 2008, 422–424. Weitere Materialien wie Blattgold, Perlen, Glas und Malerei sind selten literarisch und noch seltener archäologisch überliefert (Croom 2010, 30).

192 Für die Liegeflächen und Lehnen aus Holz müssen noch Polsterungen wie Kissen, Matratzen und Decken ergänzt werden, die heute allesamt verloren sind (vgl. Croom 2010, 56–68).

193 Zu den eingesetzten Materialien bei den Fulcra im Allgemeinen: Faust 1989, 139–145.

194 Vgl. Klatt 1989, Tab. 1 zu den Motivkombinationen. Die gilt nicht für die Gänseköpfe an der Rückseite der Klinen.

195 Vgl. u. a. Faust 1989, 130 f.; Wallace-Hadrill 2008, 425.

196 Diese Beobachtung legt wiederrum nahe, dass der Satyr bei Kat. 013 nicht ursprünglich zu diesem Fulcrum gehört. Er unterscheidet sich stilistisch und trägt weder Früchte noch Kranz. Da er allerdings im gleichen Fundkomplex auftrat, könnte es ein Indiz für eine nachträgliche Reparaturmaßnahme an der Kline sein.

197 Vgl. Faust 1989, 107 f.

198 Bei einigen Satyrdarstellungen eröffnet sich eine metaphorische Verbindung zwischen Jagd und erotischen Aktivitäten; siehe dazu Heinemann 2016, 373–379.

199 Siehe hierzu: Stemmer 2001, 138–144.

200 Zur Motivgeschichte eines Knaben bzw. Eroten mit Gans siehe Rühfel 1987, 254–262; Oakley 2003, 182 f. 191; Zimmermann 2012, 38–50.

201 Pugliese Carratelli 1995, 962.

Ente)[202] oder der Casa della Fontana Piccola (VI 8,23) (Brunnenfigur Eros mit Gans)[203]. Die Figur des Hercules an der Spitze der Bettenlehne tritt gerade nicht in einer an ‚das Dionysische' angelehnten Darstellungsvariante auf (z. B. mit Trinkgefäß in der Hand)[204], sondern folgt einer konventionellen Ikonografie.

Die einzelnen Figuren nehmen demnach zwar in ihrer Ausrichtung und Bewegung aufeinander und auf die Form des Möbelstücks Bezug, doch gilt dies nicht für eine semantische Ebene. Die Bilder gehören zu keinem (uns bekannten) Mythos und stehen in keinem erzählerischen Zusammenhang. Vielmehr liefern sie dem Betrachter ein Assoziationsangebot und überlassen ihm das Narrativ. Der Satyr lässt sich als Jäger und der fliegende Eros als dessen fliehende Beute verstehen. Oder man sieht beispielsweise in dem Satyr mit geschultertem Lagobolon eine Persiflage auf den keulentragenden Hercules, der am gleichen Möbelstück auftaucht.

Außerhalb der Casa del Menandro (I 10,4) ist nur noch ein weiterer Fund als Fragment einer Kline bekannt[205]. Das in der Portikus der Casa del Fabbro (I 10,7) gefundene Medaillon aus Knochen (**Kat. 014**) zeigt einen Knabenkopf im Profil nach rechts mit unspezifischer Ikonografie (Abb. 30). Der Oberkörper ist unbekleidet und der Mund deutlich geöffnet. Vergleiche mit anderen Beschlägen aus Bein legen nahe, dass dieses Fragment zu einer Kline gehörte[206]. In der Nähe des Medaillons wurde des Weiteren eine hohe Anzahl von dünnen Platten und Leisten aus Knochen gefunden, die teils glatt, teils profiliert gearbeitet waren und zum gleichen Möbelstück gehört haben könnten (Abb. 31–32)[207]. Die wenigen bekannten Beispiele von Betten mit Beschlägen aus Elfenbein oder Knochen stammen aus Gräbern[208]. Sie zeigen einen ähnlichen Umgang mit dem Material wie bei den bronzenen Klinen. Es wird nicht der ästhetische Kontrast zwischen dunklem Holz und hellen Knochenbeschlägen gesucht, sondern vielmehr der Eindruck erweckt, die Möbelstücke seien vollständig aus Elfenbein gefertigt[209]. Die Knochenbeschläge sind derart passgenau gearbeitet und geglättet, dass idealerweise nichts von dem Holzkern sichtbar ist[210].

2.5 Ansteckfüße, Schlossplatten, Griffe und Beschläge

Die kleinsten Möbelfragmente aus der Insula I 10 tragen nicht nur Gestaltungselemente wie elaborierte Formen oder Ornamente, sondern fungieren auch an ihrem Anbringungsort selbst als Gestaltungselemente für das jeweilige Möbelstück. Ob es sich dabei um einen Stuhl, eine Kiste oder einen Schrank handelt, kann nur selten genau bestimmt werden.

---

202 Sogliano 1898, 282 Abb. 19.

203 Fröhlich 1996, 99 f.

204 Siehe zu Hercules im Kontext dionysischer Darstellungen: Wolf 1993; Ritter 1995, 112–114; Hillhuber 1997, 13–25; vgl. auch Boardman u. a. 1990, 1–262.

205 Die Räume (8) und (9) der Casa del Fabbro werden als Triklinia angesprochen und bieten sich in ihrer architektonischen Anlage dafür an, Klinen aufzustellen: Elia 1934, 282; Ling 1997, 154; Allison 2006, 341–343.

206 Vgl. Nichols 1979, 1–32 (insb. Taf. Xa); Faust 1989, 128 f. Zu den mit Knochen und Elfenbein verzierten Betten siehe auch Croom 2010, 37 f. Dass es sich bei den Stücken Allison 2006, Kat. 1185–1186. 1295–1296 ebenfalls um Klinenbeschläge handelt, kann nicht bestätigt werden. Für ähnliche Funde siehe auch: Cool 2016, 172–183. Auch hier lassen sich die zahlreichen Scharniere, Platten, Einlegearbeiten und anderen Fragmente aus Knochen bzw. Elfenbein keinem konkreten Möbelstück zuweisen.

207 Vor den Räumen (7), (8) und (9) wurden im Bereich der Portikus besonders viele Kleinfunde dokumentiert, die darauf hinweisen, dass dort einige mit Knochenbeschlägen verzierte Möbel standen. Viele dieser Scharniere, Schlösser, Beschläge und Griffe sind jedoch keinem spezifischen Möbeltyp zuzuschreiben. Siehe dazu: Allison 2006, 173–191. 341–344.

208 Hier wurden sie wahrscheinlich in Zweitverwendung zur Aufbahrung benutzt (Faust 1989, 147; Croom 2010, 38). Die Verwendung elfenbeinerner Betten als Begräbnis-Liegen ist für das 1. Jh. v. Chr. und das 1. Jh. n. Chr. durch die antiken Autoren Properz, Sueton und Cassius Dio überliefert (Faust 1989, 147).

209 Croom 2010, 37 f.

210 Faust 1989, 144 f.



Abb. 30: Knochenmedaillon aus der Casa del Fabbro (Kat. 014).

Ansteckfüße: Sieben form- und maßgleiche Ansteckfüße aus Bronze (**Kat. 015–019**) wurden über Insula I 10 verstreut gefunden. Alle sind etwa sieben Zentimeter lang, innen hohl und enden in einer kreisrunden Öffnung (Abb. 33–34). Sie bildeten nachweislich das Ende eines Rundholzes, denn bei **Kat. 017** ließen sich Reste dieses organischen Materials nachweisen[211]. Die sieben Fragmente teilen sich in anthropomorphe (**Kat. 017. 019**) und zoomorphe (**Kat. 015–016. 018**) Füße auf.

Die Tierfüße (**Kat. 015–016. 018**) enden als Hufe und ähneln aufgrund ihrer Kerbung und der von einem leichten Fellrand gesäumten Hornpartie den Füßen des Bronzeklapptisches **Kat. 011**. Der einzelne, menschliche Fuß **Kat. 017** ist nackt, die drei identischen Exemplare **Kat. 019** sind hingegen mit Sandalen beschuht (Abb. 33). Bei dem detailliert angegebenen Schuhwerk handelt es sich um eine mit einfachen Riemen über dem Knöchel geschnürte Sandale, die den seitlichen Fuß sowie Teile des Spanns bedeckt. Der Vorderfuß und die Zehen liegen frei. Grete Stefani bestimmt den Schuh als eine Krepis[212], allerdings zeichnet sich eine solche, typisch griechische Sandale durch ihre markante Netzstruktur aus[213]. Im Gegensatz zu (Raub-)Tierfüßen sind menschliche Füße als Gestaltungselement von Objekten aus den Vesuvstädten selten.

Wahrscheinlich handelt es sich bei diesen Fragmenten um die Füße von verschiedenen Hockern[214], jedoch lassen sich weder anhand der Fundlage noch ihrer Gestaltung zusammengehörige Sets rekonstruieren[215]. Dass Sitzmöbel mit menschlichen Füßen decoriert sein konnten, belegt ein Bronzehocker aus einem Grab des 1. Jhs. n. Chr.[216]

Die Materialkombination aus Holz und Metall lässt sich für einen Hocker sowohl ästhetisch als auch pragmatisch begründen. Für den Beinabschluss, der auf dem Boden aufsetzt und starker

211 Allison 2006, 148. Einem von Mols 1994, 295 f. aufgeführten Hocker aus Pompeji fehlen Auffindungs- und Rekonstruktionskontext.

212 Stefani 2003, 117. Grundlage ist ein Vergleich mit einer fußförmigen Lampe mit Schuh (Biroli Stefanelli 1990 Kat. 73).

213 Dieser von Stefani vorgeschlagene Schuh-Typus stammt ursprünglich aus dem griechischen Raum und kann seit dem 5. Jh. v. Chr. in zahlreichen Variationen der Schnürung auftreten (vgl. Morrow 1985, 46–48. 63–65. 73–84. 97–114. 145 f.); siehe Goldman 1994, 114 mit Verweisen auf dessen Darstellung in der römischen Wandmalerei.

214 Vgl. Mols 1994, 293–296; Allison 2006, 137 f.; Croom 2010, 97–106.

215 Die vier Objekte aus I 10,7 gehören laut Allison (2006, 178 Kat. 1233. 209 Kat. 1550) zwar alle in Raum (9), stammen jedoch aus unterschiedlichen Höhenlagen. Darüber hinaus handelt es sich um drei identische Menschenfüße und einen Tierfuß. Zwei von drei Füßen aus I 10,4 sind motivgleich (Allison 2006, 72 Kat. 246. 137 Kat. 821). Sie wurden weit voneinander entfernt am Westrand des Peristyls und in Raum (43) des Osttraktes gefunden.

216 Der römische Bronzeklappstuhl (Museum Het Valkhof Nijmegen, Inv. CC.279) stammt aus einem Grab des 1. Jhs. n. Chr. Dieser Fund aus dem frühen 20. Jh. wurde von Stephan Mols dazu herangezogen, andere kontextlose Bronzefüße als metallene Abschlüsse ursprünglich hölzerner Klapphocker zu bestimmen (Mols 1994, 293–296).



Abb. 31: Knochenfragmente aus dem Bereich der Portikus (10) der Casa del Fabbro (I 10,7).



Abb. 32: Knochenfragmente aus dem Bereich der Portikus (10) der Casa del Fabbro (I 10,7).

Belastung ausgesetzt ist, wurde ein abnutzungsresistenteres Material als Holz verwendet. Darüber hinaus hebt sich das Metall farblich und durch seinen Glanz deutlich ab.

Diese Beobachtungen gelten auch für eine andere Gruppe von bronzenen Standfüßen, die in der Casa del Fabbro (I 10,7) gefunden wurden (**Kat. 020**). Sie bestehen aus einem zylindrischen Schaft und einer runden Standfläche (Abb. 35). Die runden Bronzezylinder waren mit einem einfachen Ringmuster decoriert und im unteren Teil massiv gegossen, wodurch ihnen mehr Gewicht und damit Standfestigkeit verliehen wurde. Dies legt nahe, dass es sich hierbei ebenfalls um Standfüße eines Möbelstücks handelt.

Schlossplatten: Maiuri rekonstruierte aus einer Reihe von Bronzebeschlägen, Winkeln, Griffen und einer Schlossplatte aus der Casa del Menandro (I 10,4) eine vollständige Kiste (Abb. 36) (**Kat. 021**)[217]. Ihre genaue Form und die exakten Maße sind unbekannt[218]. Die Rekonstruktion Maiuris geht anscheinend von einer primär funktionalen Verwendung dieser Metallbeschläge aus, denn diese neuzeitliche Zusammensetzung schützt und stabilisiert die Stoßkanten der Kiste. Sie enthielt den Ausgräbern zufolge ursprünglich vier Glasflaschen[219].

Insbesondere die Schlossplatte sticht als decoratives Element hervor. Die Verkleidung der Schließvorrichtung aus Metall dient allein zur ästhetischen Gestaltung, denn technisch betrachtet war ihre Anbringung nicht erforderlich[220]. Die kreisrunde Schlossplatte der Kiste **Kat. 021** war mit einem konzentrischen Ringornament versehen, unterbrochen von vier gleichmäßig verteilten, runden Ornamenten (Clipei).

Von den Zierblechen metallener Schlösser ist eine große Menge im Inventar der Insula I 10 dokumentiert, ohne dass sie jedoch einem Objekt zugewiesen werden können. Sie lassen sich in eine kreisrunde und eine quadratische Variante unterscheiden[221]. Das am aufwendigsten verzierte Stück der Gruppe kreisrunder Schlossplatten (**Kat. 022**) (Abb. 37) stammt aus dem Kellerraum (B) der Casa del Menandro (I 10,4). Es gehörte wohl zu jener Kiste, in welcher der Silberschatz des Hauses aufbewahrt wurde. Das Schließsystem besteht aus zwei langrechteckigen Bändern und dem

217 Maiuri 1933, 457–459. Zu einer zweiten Kiste siehe Maiuri 1933, 457 f.; Allison 2006 Kat. 229. Mols (1999, 63) zählt anhand der Schlossplatten und Griffe insgesamt sechs hölzerne Kisten in der Casa del Menandro (I 10,4).
218 Auch unter besseren Ausgrabungs- und Dokumentationsbedingungen als in Pompeji ist es schwierig, das genaue Aussehen und die Maße von Kisten zu bestimmten. Siehe hierzu: Riha 2001, 17–81.
219 Allison 2006, 74 Kat. 281–284. Vergleichbare Stücke fanden sich u. a. in der Casa Giulio Polibio (VI 17,36) (Stefani 2003, 181).
220 Riha 2001, 54.
221 Eine Zusammenstellung von über 52 Fragmenten von Schlössern und Schlossplatten aus Insula I 10 findet sich bei Allison 2006, 466–468 Tab. R.3.



Abb. 33: Figürliche Hockerfüße, Kat. 019. 015. 017 (v.l.n.r.).





Abb. 34: Figürlicher Hockerfuß aus I 10,7 (Kat. 018).

Abb. 35: Möbelfuß aus I 10,8 (Kat. 020).

Schloss mit runder Deckplatte. Die Bänder wurden mit einem Rautenornament verziert und die T-förmigen Übergangselemente zur Schlossplatte tragen ein Streifenmuster. Die Platte selbst weist zwei einfache Ornamentringe mit halbrunden Wölbungen auf[222].

Aus der Gruppe der quadratischen Schlossplatten ist ebenfalls ein Stück besonders bemerkenswert: **Kat. 023** (Abb. 38). Es ist am äußeren Rand mit zwei Ornamentbändern versehen, einer Abfolge kleiner Punktierungen und einer Reihe schräger Streifen. In die Mitte ist ein florales Mittelmotiv eingearbeitet, das von den Aussparungen für das Schlüsselloch durchbrochen wird. Die Zuweisung zu einer Kiste ist unsicher[223].

Schlossplatten weisen unterschiedliche Formen und Ornamente auf, waren meist aus Bronze gearbeitet und heben sich dadurch von den hölzerneren Objekten ab, zu denen sie ursprünglich gehörten. Die Anbringung der Ornamente passt sich der Form der Schlossplatten an, insofern verlaufen die einfachen Ziselierungen runder Schlossplatten kreisförmig, die Verzierung eckiger Zierbleche hingegen parallel zu den Außenkanten. Die decorative Gestaltung bleibt auf schlichte Muster und oberflächige Einarbeitungen beschränkt[224].

Griffe und Beschläge: Für die moderne Rekonstruktion der Kiste aus der Casa del Menandro (I 10,4) (Abb. 36) wurden nicht nur eine antike Schlossplatte, sondern auch zwei bronzene Griffe verwendet. Sie besitzen eine geschwungene U-Form und enden in einer einfachen Perle. Solche Hängegriffe mit Perlstab-Enden **Kat. 024** (Abb. 39) sind in großer Anzahl erhalten[225]. Eine alternative Variante sind gerillte, kreisrunde Ringgriffe[226], die ebenfalls zu Möbelstücken oder Ähnlichem gehörten. Beide Varianten sind Griff- und Bedienelemente hölzerner Objekte, von denen sie sich durch ihre Materialästhetik und Haptik unterscheiden. Bronzegriffe werten Möbel durch ihren Glanz ästhetisch auf und ähnlich den bronzenen Füßen besitzen sie einen funktionalen Vorteil, denn Metallgriffe sind stabiler und robuster als beispielsweise Holz oder Knochen.

Weitere Beschläge, die in Insula I 10 gefunden wurden, dienten ausschließlich der optischen Aufwertung von Möbelstücken. Hierzu zählen unter anderem die bronzenen Appliken in Form einer Theatermaske (Abb. 40a–b) und eines Widderkopfes (**Kat. 026**) (Abb. 40c). Diese beiden nahezu maßgleichen Stücke weisen kreisrunde Löcher an der Rückseite auf, in denen sich noch kleine Nägel befanden. Auf Grundlage ikonografischer Vergleiche ist für den Widderkopf postuliert worden, es handele sich um ein Fragment eines Pateragriffs[227], wie z. B. **Kat. 086**. Da **Kat. 026** jedoch mit Nägeln befestigt wurde, ist die Zuweisung zu einem hölzernen Möbelstück wahrscheinlich[228]. Decorative Möbelbeschläge konnten ebenso aus Knochen gefertigt sein, wie eine Gruppe von vier Raubkatzenpfoten (**Kat. 027**) (Abb. 41) aus der Casa del Menandro (I 10,4)[229] und ein umfangreiches Fundensemble aus der Casa del Fabbro (I 10,7) (**Kat. 028**) belegen. Das Ensemble besteht aus einfachen geometrischen und zwei figürlichen, menschenkopfähnlichen Beschlägen (Abb. 42). Eine ikonografische Bestimmung ist aufgrund der abstrakten Darstellungsweise nicht möglich. Die Ritzungen, mit denen alle Fragmente verziert sind, weisen Spuren roter Farbreste auf. Anhand eines Vergleiches mit dem beinernen Medaillon (**Kat. 014**) (Abb. 30) bestimmt Allison diese

---

222 Nach Stefani (2003, 126) befand sich in der Mitte ein Löwenkopf aus Eisen. Dieser ist heute nicht mehr erkennbar.
223 Vgl. Stefani 2003, 129.
224 An einer einfachen Schlossplatte aus der Casa del Fabbro (I 10,7) (Allison 2006, 167 Kat. 1116) lässt sich beobachten, dass der Einsatz von Nägeln, mit denen die Zierbleche an den Holzkisten angebracht waren, über das technisch Notwendige hinaus gesteigert wurde. Dieser demonstrative Einsatz von Nägeln und Bossen – möglicherweise zur visuellen Kommunikation der Eigenschaften Sicherheit und Stabilität – ist auch an den großen, in Atrien aufbewahrten Kisten (Arcae) zu beobachten. Vgl. hierzu eine Truhe aus der Villa B von Oplontis (Adam 2012, 126 Abb. oben rechts) oder eine Truhe aus Pompeji mit Büsten von Eros und Psyche (Pernice 1932, Taf. 52 Abb. 1).
225 Siehe u. a. Allison 2006, Kat. 280ii. 535. 1768 (insb. Taf. 64).
226 Siehe u. a. Allison 2006, Kat. 242i. 299. 1414. 1829 (insb. Taf. 65).
227 Tassinari 1993, 144 Kat. 15.
228 Allison 2006, 182 f.
229 Diese sind vielleicht einer Kiste (Maiuri 1933, 460) oder einem Bett bzw. Schemel (Allison 2006, 80 f.) zuzuweisen.



Abb. 36: Holzkiste (modern rekonstruiert) aus der Casa del Menandro (Kat. 021).

anthropomorphen Fragmente als Klinenbeschläge[230]. Allerdings sind die Knochenbeschläge aus der Casa del Fabbro (I 10,7) deutlich gröber gearbeitet, weisen markante Löcher von Nägeln auf und besitzen eine andere Form. Es könnte sich demnach auch um Beschläge für einen Schrank o. ä. handeln.

2.6 Zusammenfassung der Ausstattungselemente und Möbel

Aufgrund der starken Heterogenität ist es nur bedingt möglich, gemeinsame Design-Phänomene für Möbel zu formulieren. Besonders der Einsatz verschiedener Materialien und die häufigen Materialkombinationen fallen ins Auge. Sie zielen zumeist auf farbliche Kontraste oder Polychromie ab, z. B. bei einem Bronzetisch mit Marmorplatte und Silberbeschlägen wie **Kat. 010** oder bei silbernen Einlegearbeiten eines bronzenen Fulcrums bei **Kat. 012** und **Kat. 013.** Die vergleichbare Wirkung erzeugen die zahlreichen Bronze- und Knochenbeschläge an hölzernen Möbeln. Auf diese Art wird ein Grundmaterial sowohl ästhetisch als auch ökonomisch aufgewertet[231]. Bisweilen deuten grünlich verfärbte Knochenapplikationen und -scharniere darauf hin, dass Bronze mittels Färbungen imitiert wurde[232]. Ein funktionaler Vorteil von bronzenen Füßen, Scharnieren und Griffen ist ihre Robustheit.

Als Anbringungsorte für Ornamente und Bilder scheinen jene Partien von Möbeln prädestiniert, die in den Raum hinausgreifen und sich vom ‚Objektzentrum' entfernen, wie z. B. Lehnen, Beine oder Griffe. Eine elaborierte Gestaltung findet sich meist dort, wo das Objekt mit seiner Umwelt in Kontakt kommt – sei es der Boden, auf dem es steht oder der Benutzer, der den Griff nutzt. Dies wirkt sich auf die Gesamterscheinung der Objekte aus, da es die aus der Entfernung

230 Allison 2006, 174 Kat. 1185.

231 Eine Alternative zu den massiv gearbeiteten bronzenen Anfügungen scheint gewesen zu sein, Holzelemente mit Bronzeblechen zu beschlagen. Es haben sich einige Knäufe aus Holz mit profilierten Enden erhalten (Allison 2006, 223 Kat. 1667): L.: 7,5 cm; Dm.: 2,5 cm. Die grünlich verfärbte Oberfläche dieser insgesamt vier Objekte deutet auf direkten Kontakt mit Bronze hin. Von diesen Stücken fanden sich zwei Weitere in der Casa degli Amanti (I 10,10–11) (Allison 2006, 238 Kat. 1812). Sie werden allgemein als Möbelabschluss, möglichweise von Stühlen, gedeutet (Allison 2006, 223).

232 Zu diesem Fund aus der Casa del Fabbro: Allison 2006, 184 Kat. 1294. Dieser bildete ursprünglich das decorative Ende eines Knochenscharniers (vgl. dazu Schenk 2008, Fig. 50; Fremersdorf 1940, 321–337). Zum Phänomen grünlich gefärbter Knochenobjekte, siehe Ferrand u. a. 2014. Diesen Hinweis verdanke ich Ellen Swift.

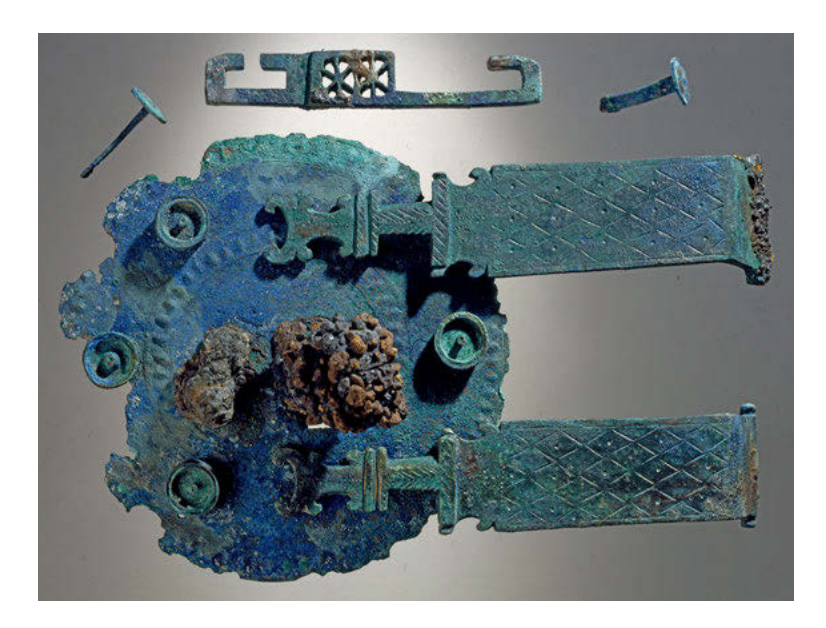


Abb. 37: Verziertes Schloss aus der Casa del Menandro (Kat. 022).

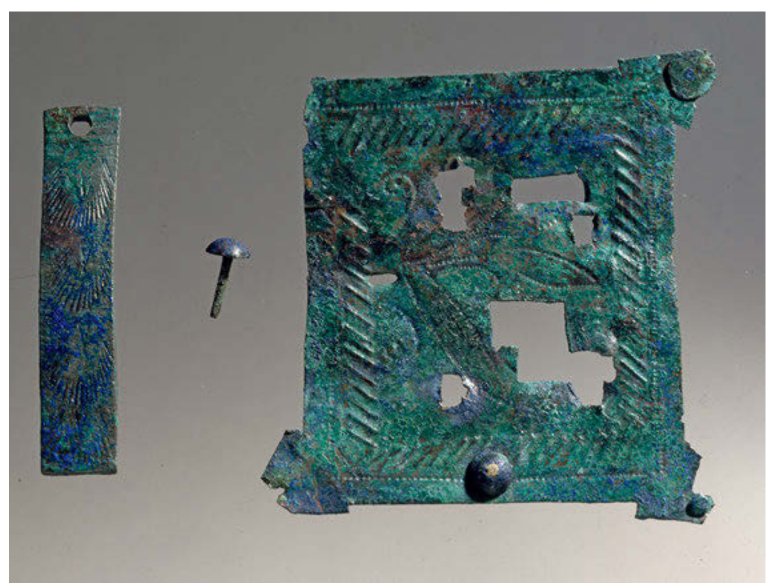


Abb. 38: Verzierte Schlossplatte aus der Casa del Menandro (Kat. 023).

wahrnehmbaren Konturen und Schemen der Möbel beeinflusst (z. B. Lehnen- oder Tischbeinumrisse). Fein gearbeitete Ornamente an Schlossplatten oder in Fulcra-Rahmen lassen sich hingegen nur durch größere Nähe oder Interaktion mit dem Objekt wahrnehmen.

Ornamente, die aus dem Bereich der Architektur stammen (Kanneluren, Guttae o. ä.) und schon bei anderen Gattungen wie z. B. Putealen auftraten, sind auf Marmortische beschränkt. Betrachtet man die Bilderwelt an Möbeln und Ausstattungselementen aus Insula I 10, wiederholen sich insbesondere aus der Tier- und Pflanzenwelt entlehnte Formen wie z. B. Tatzen und Hufe (Marmor- und Bronzetische **Kat. 007. 010–011**, Hockerfüße **Kat. 015–016. 018**, Knochenbeschläge **Kat. 027**). Die zoomorphe Gestaltung von Beinen und Füßen findet sich bei zahlreichen Gattungen, unabhängig davon, ob ein Möbelstück unbeweglich (Marmortisch **Kat. 007**) oder als mobiles Objekt fungierte (z. B. Klapptisch **Kat. 011**). Der Aspekt des zoomorphen Designs von Objekten wird an einem späteren Punkt noch ausführlicher behandelt, da er sich nicht nur auf Möbel beschränkt[233].

233 Siehe dazu Teil IV Kap. 7.

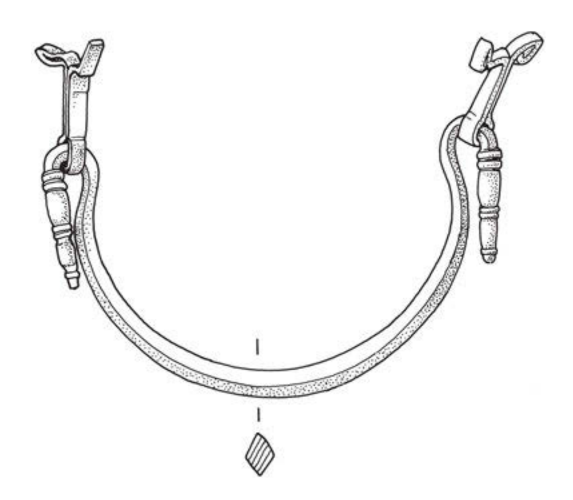


Abb. 39: Hängegriff mit Perlstab aus I 10, 2–3 (Kat. 024).







Abb. 40: Applikationen für Möbel (Kat. 025) in Form einer Maske und eines Widderkopfes.



Abb. 41: Knochenbeschläge in der Form von Raubkatzenpfoten (Kat. 027).



Abb. 42: Diverse Knochenbeschläge eines Möbestücks (Kat. 028).

3. Räuchergefäße, Wärmespender und Beleuchtungsgeräte

Zu den als Wärme- und Lichtquellen fungierenden Objekten aus Insula I 10 zählen Räuchergefäße, metallene Kohlebecken, tönerne und bronzene Lampen, Lampenuntersetzer und Kandelaber. Sie alle verbindet, dass sie das Element Feuer für den Wohnbereich nutzbar machten[234].

3.1 Räuchergefäße (‚bruciaprofumi')

Als ‚Räuchergefäße' lassen sich kleine, hitzebeständige Objekte zusammenfassen[235] mit der Funktion des Verbrennens verschiedener Substanzen. Dies geschah meist im Kontext privater Kulthandlungen[236].

Ein 17 Zentimeter hoher Gegenstand aus Bronze (**Kat. 029**) setzt sich aus drei Teilformen zusammen: eine auf kleinen Sockeln ruhende, quadratische Standplatte, ein zylindrischer Schaft und eine abnehmbare, runden Schale (Abb. 43a–b). Figürlicher oder komplexer ornamentaler Decor fehlen. Die vier Füße sind schlichte, quadratische Basen. Der zylindrische Schaft besitzt hingegen sowohl ein Fuß- als auch ein Abschlussprofil und ist durch konzentrische Ringprofile und umlaufende Kerbungen akzentuiert. Diese Gestaltung setzt sich auf der Schale fort, deren oberer Rand ein Zinnenornament schmückt. Das markante Ornament zeigt sich wiederholt an Rändern bronzener Kohle- und Räucherbecken aus Pompeji und ist abseits dieser Haushaltsgeräte kaum zu finden[237]. Möglicherweise besteht ein Zusammenhang zwischen diesem Zinnenornament und der Objektfunktion[238].

Abb. 43a–b: Räuchergefäß (Kat. 029); a: Gesamtansicht; b: Einzelteile.





234 Siehe zur Nutzung von Feuer im römischen Wohnhaus: Boman 2005, 59–75.
235 Neben den ausführlicher im Text behandelten Stücken gehören wahrscheinlich noch zwei weitere Objekte zu dieser Gruppe: zum einen ein Terrakotta-Kelch (Allison 2006, 259 Menandro Supplement 13; D'Ambrosio – Borriello 2001, 9. 70 f.; Stefani 2003, 189) und zum anderen das Fragment eines runden Unterbaus (Allison 2006, 233 Kat. 1759; vgl. D'Ambrosio – Borriello 2001, 41 f.). Bei beiden Funden ist die Nutzung als Räuchergefäß allerdings hypothetisch.
236 Zu den Räuchergefäßen und ihrer Nutzung im pompejanischen Hauskult siehe: Adamo Muscettola 1996, 176–179; D'Ambrosio – Borriello 2001, 9; Cicirelli 2003a, 184–187. Allgemein zum häuslichen Laren- und Penatenkult sowie dessen Praktizierung im römischen Haus u. a.: Bodel 2008, 248–275; Foss 2008, 196–218; Schörner 2016, 111–120.
237 Siehe zu den großen Kohlebecken aus den pompejanischen Forumsthermen: Eschebach 1979, Taf. 57h–i; 1991, 269 Abb. 35; kleinere Beispiele bei: Pernice 1925, 5 Abb. 5; Stefanelli 1990, 279 Kat. 100, Abb. 214; Miniaturvarianten bei: Stefanelli 1990, 279 Kat. 101, Abb. 206. Zu einem großen, zinnenumsäumten, rechteckigen Kohlebecken mit Löwenfüßen und Maskenappliken aus der Casa del Fauno siehe Pernice 1925, 4 f.
238 Das Gestaltungsmotiv lässt sich zu hellenistischen Räucherständern mit Treppenzinnen zurückverfolgen, die die Vermutung stützen, dass ein Zusammenhang zwischen Decor und Funktion besteht. Diesen Hinweis verdanke ich Johannes Eber (LMU München), der sich im Rahmen seines Dissertationsprojektes „Wahrnehmung und Bedeutung von Rauch und Geruch im pompejanischen Hauskult" mit diesem Ornamentschmuck ausführlicher befasst.




Abb. 44a–b: Fragment eines Räucherbeckens mit Knabenbüste (Kat. 030).

Die Forschung postuliert eine Nutzung des bronzenen Gefäßes aus der Casa del Fabbro (I 10,7) **Kat. 029** als kleinformatiger Altar[239]. Das Stück entspricht zwar nicht dem Design von Miniaturaltären, die meist ihren großformatigen Verwandten ähneln[240], aber dennoch handelt es sich um ein kultisch genutztes Objekt für Brand- und Rauchopfer, weil es mit einem tönernen Räucherbecken aus der Gruppe der ‚bruciaprofumi cilindrici' vergleichbar ist[241]. Dieses Vergleichsstück besteht ebenfalls aus einer quadratischen Standplatte mit vier einfachen Füßen, einem mit horizontalen Ringprofilen geschmückten Schaft und einer darauf aufsetzenden, runden Platte. Demnach handelt es sich bei **Kat. 029** um ein Räuchergefäß aus Bronze[242], das in diesem Design einzigartig in der Vesuvregion ist[243].

Ein tönernes Fragment (**Kat. 030**) aus der Casa del Menandro (I 10,4) verweist auf das Vorhandensein eines gänzlich anderen Räucherbecken-Typus in diesem Haus. Die an den Rändern bestoßene Terrakottaplatte trug das Relief einer anthropomorphen Büste (Abb. 44a–b). Aufgrund der stark angegriffenen Oberfläche lassen sich nur noch Konturen des Bildmotivs eines in eine Tunika gewandeten Knaben mit Bulla um den Hals erkennen[244].

Die Gestaltung ist charakteristisch für eine Gruppe von ‚bruciaprofumi' in Form einer offenen, halbrunden Terrakottawanne, die ausschließlich aus Pompeji bekannt ist[245]. Die länglichen

239 Borriello u. a. 1986, 189 Kat. 112–113.
240 Siehe zu pompejanischen Miniatur-Altären D'Ambrosio – Borriello 2001, 24–36. Ein solcher ist ebenfalls aus der Casa del Menandro (I 10,4) überliefert: Stefani 2003, 188 Kat. K2; Allison 2006, 153 Kat. 981.
241 D'Ambrosio – Borriello 2001, 41 Kat. 46.
242 So auch Allison 2006, 163.
243 In den Magazinen Pompejis (Casa di Bacco) befindet sich wohl ein ähnliches Objekt, das bis dato unpubliziert ist (Hinweis von Johannes Eber, s. o.)
244 Siehe zu dieser Gruppe erstmals ausführlicher: Eber, im Druck.
245 Allison 2001, 259; D'Ambrosio – Borriello 2001, 64 f. mit mehreren Vergleichen und matritzenverwandten Stücken; Stefani 2003, 189.

Tonwannen schließen an einer Kurzseite mit einem frontal ausgerichteten Bild im Hochrelief ab[246]. Dieses Gestaltungselement ragt prominent über den Wannenrand hinaus und verleiht dem Räucherbecken eine bestimmte Ausrichtung bzw. Ansichtsseite. Innerhalb dieser Gattung zählen Knabenbüsten mit Toga und Bulla zu den am häufigsten wiederholten Motiven[247]. An vielen Beispielen verweisen, im Gegensatz zu **Kat. 030**, Spuren weißer Grundierung sowie Farbreste auf eine ursprünglich polychrome Bemalung[248].

Die Räucherbecken wurden bei kultischen Handlungen (Opfern) im Haus verwendet[249]. Möglicherweise lässt sich der Moment bzw. der Anlass der Nutzung anhand des sich innerhalb der Gattung wiederholenden Bildmotivs präzisieren. Mit dem Eintritt in das Erwachsenenalter legten freigeborene Jungen der römischen Gesellschaft symbolisch ihre Bulla[250] und ihre *toga praetexta* ab. Das bis dahin um den Hals getragene Medaillon wurde im Zuge einer feierlichen Initiationszeremonie den Hausgöttern geweiht[251]. Möglicherweise fertigte man für diese performativen und symbolisch aufgeladenen Handlungen Räucher- bzw. Opferbecken mit einer Darstellung des Protagonisten[252]. Der Fund einer goldenen Bulla, **Kat. 148** (Abb. 207) im Keller der Casa del Menandro (I 10,4) ist ein Indiz dafür, dass in der jüngeren Familiengeschichte vor dem Vesuvausbruch ein solches Ritual stattfand[253].

3.2 Kohlebecken

Aus der Insula I 10 sind fünf große Kohlebecken zutage gekommen, von denen drei Exemplare aus Eisen gefertigt und aufgrund starker Korrosion sehr schlecht erhalten sind[254]. Mit heißer Kohle befüllt, fungierten sie als transportable Öfen, die überall im Haus aufgestellt werden konnten, um den Wohnraum zu erwärmen[255]. Andere Stücke aus der Vesuvregion mit Rollen an den Füßen betonen hinsichtlich ihrer Funktion den Aspekt der Mobilität[256].

Die Form der Kohlebecken **Kat. 031–032** besteht aus einem runden Kessel und drei sehr kurzen, radial angeordneten Standfüßen (Abb. 45–46). Das Innere des zweischaligen Kessels besteht aus Eisen, das Äußere aus einer bronzenen Ummantelung. Dies ist ein eindrückliches Beispiel für eine der Objektfunktion angepasste Materialwahl, denn der Eisenkessel ist deutlich hitzebeständiger als

246 D'Ambrosio – Borriello 2001, 61.
247 Hiervon sind insgesamt 17 Beispiele überliefert (D'Ambrosio – Borriello 2001, 62–66 Kat. 103–119). Alle 29 aus Pompeji bekannten ‚bruciaprofumi' dieses Typus tragen eine figürliche Applike mit unterschiedlicher Ikonografie. Eine vergleichbar große Gruppe wie die Knabendarstellungen (ca. 60 % des bekannten Materials) gibt es nicht. Zu zwei Becken mit einer sitzenden, weiblichen Figur siehe D'Ambrosio – Borriello 2001, 66–68 Kat. 122–123; zu zwei Becken mit dem Kopf eines bärtigen Alten siehe D'Ambrosio – Borriello 2001, 67 f. Kat. 126–127; zu einem Einzelstück mit weiblichen, ‚dionysischen' Köpfen siehe D'Ambrosio – Borriello 2001, 69 Kat. 131.
248 Vgl. D'Ambrosio – Borriello 2001, 62–66 Kat. 103–119.
249 D'Ambrosio – Borriello 2001, 9–13; Stefani 2003, 188 f.; Eber, im Druck.
250 Zur apotropäischen Funktion eines solchen Amuletts siehe Teil III Kap. 8.1 (Kat. 148).
251 Eine Sammlung von Schriftquellen, die von diesem Festakt berichten, findet sich bei: Goette 1986, 138 Anm. 25; siehe außerdem: Harlow – Laurence 2002, 65–78; Rawson 2003.
252 Goette 1986, 138; Stefani 2003, 189.
253 Eber (im Druck) zweifelt diese Interpretation an, da es im Kontext privater Lararien generell keine Darstellungen sterblicher Normalbürger gab. Auf der Grundlage ikonografischer Vergleiche mit spätrepublikanischen/frühkaiserzeitlichen Grabreliefs und mit Darstellungen auf Grabaltären sieht er hier verstorbene Kinder abgebildet. Die Räucherbecken seien demzufolge kein Bestandteil eines Initiationsritus für Heranwachsende, sondern gehörten zum häuslichen Totenkult.
254 Stefani 2003, 119; Allison 2006, 85 Kat. 369. 191 Kat. 1360i–1360ii. Lediglich die Form der Kohlebecken ist noch zu erahnen. Sie bestanden aus einer runden Schale und drei geraden, langen Beinen.
255 Vgl. dazu u. a. Mühlenbrock – Richter 2005, 316 f.
256 Barr–Sharrar 1994, 657–661 mit einem Beispiel aus Neapel (ohne Inventarnummer oder genaueren Herkunftsort) und einem Beispiel aus Pompeji (Pompeji Inv. 148).



Abb. 45: Bronzenes Kohlebecken (Kat. 031).



Abb. 46: Bronzenes Kohlebecken (Kat. 032).

die äußere Bronzeverschalung und verhindert hitzebedingte Verformungen und frühzeitigen Verschleiß[257]. Während sich die beiden Kohlebecken hinsichtlich des formalen Aufbaus und Umgangs mit den Materialien gleichen, nimmt sich ihre ornamentale und bildliche Gestaltung verschieden aus.

Der Kessel von **Kat. 031** gliedert sich durch vier abgestufte Profile in drei horizontale Register (Abb. 45). Das oberste Register war schmucklos; im mittleren Register sind runde, phialenförmige Appliken (Clipei) eingesetzt und im unteren Register vollplastische Löwenkopfapplikationen angebracht, die als Befestigung eines kannelierten Ringgriffs dienen (Abb. 47)[258]. Die Füße des Kohlebeckens werden von plastisch geformten Löwenfüßen mit vier kräftigen Krallen, die integrativ am Kessel ansetzen, gebildet[259]. Am oberen Ende trennen sich die Raubtierbeine in zwei Hüllblätter auf, aus denen spiegelsymmetrisch zwei markante Helices zu den Seiten entspringen (Abb. 48). Im Zwickel zwischen den Helices und dem Kessel sowie zwischen den sich einrollenden Voluten und einem weiteren Hüllblatt sitzen Palmetten. In der Mitte dieses V-förmigen Motivs prangt jeweils ein Löwenkopf. Seine herausgestreckte Zunge, sein stark bewegtes Gesicht und seine in schematisch tordierten Strähnen angegebene Mähne unterscheiden ihn von den Löwenköpfen mit Ringgriffen am Kessel (vgl. Abb. 47).

Trotz der einheitlichen Produktsprache – Löwenköpfe und Raubkatzenpranken sind semantisch kohärent – wirkt das Kohlebecken **Kat. 031** nicht wie ein zoomorphes, mithin löwenähnliches Objekt. Stattdessen erscheinen die vereinzelten Tierformen teils ohne innere Bezugslogik additiv und visuell unverbunden. Gleichzeitig sind sie fantasievoll mit pflanzlichen Ornamenten kombiniert.

Das zweite Kohlebecken aus Bronze (**Kat. 032**) ist einfacher gestaltet. Der Kessel gliedert sich durch einfache Profile in zwei Register (Abb. 46) und anstelle der Löwenköpfe mit Ringgriffen sind zwei anthropomorphe Köpfe sowie ein Tierkopf appliziert (Abb. 49). Ihre ikonografische

---

257 Der Schmelzpunkt von Eisen liegt bei ca. 1500 °C. Bronze hat je nach Zinn-Anteil einen Schmelzpunkt von 800–1000 °C, ist weicher und flexibler als sprödes Eisen und somit besser geeignet für decorative Ausformungen: Riederer 1997, 923–930; 1997a, 790–793.

258 Siehe zu dem Fund eines einzelnen vergleichbaren Fragmentes aus der Casa del Fabbro (I 10,7): Allison 2006, 170 Kat. 1146, Pompeji Inv. 5348. Hierbei handelt es sich um einen Bolzen aus Bronze mit quadratischem Querschnitt, dessen vorderes Ende von einem plastisch modellierten Löwenkopf gebildet wird. Dieser Zapfen weist zwei Löcher an den Seiten auf, die zur Befestigung dienten. Die Abriebspuren im Maul und an der Nase verweisen an dieser Stellte auf einen fehlenden Ringgriff, wie er bei Kat. 031 verwendet wurde. Für weitere Vergleiche siehe Pernice 1925, 4; Barr-Sharrar 1994, 657–661.

259 Alle drei Raubtierfüße von Kat. 031 stehen auf kreisrunden, flachen und profilierten Basen.



Abb. 47: Löwenkopf mit kanneliertem Ringgriff (Kat. 031).

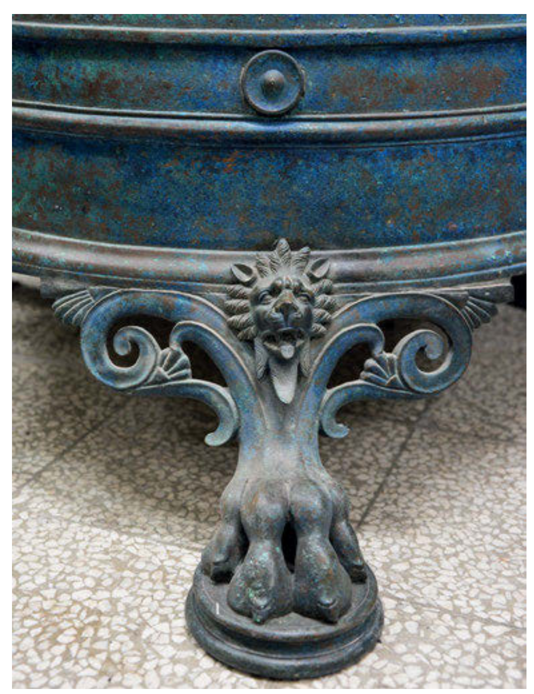


Abb. 48: Raubtierfuß (Kat. 031)



Abb. 49: Applik eines anthropomorphen Kopfes (Kat. 032).



Abb. 50: Raubtierfuß (Kat. 032).

Bestimmung ist aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes nur eingeschränkt möglich. Allison identifiziert die menschliche Applik als Maskendarstellung[260]. Bei genauerer Betrachtung ist ein mit Efeu bekränzter Kopf undeutlich erkennbar[261]. Der einzelne Tierkopf lässt sich nicht genauer bestimmen und erinnert an die Darstellung eines Hundes, eines Löwen oder eines Panthers.

260 Allison 2006, 237.
261 Bei den spitz zulaufenden Verdickungen über der Stirn könnte es sich um die dazugehörigen Korymben oder um kleine Hörner handeln.

Auch **Kat. 032** steht auf Raubtierfüßen, die sich aber von **Kat. 031** in einigen Details unterscheiden[262]. So spreizen sich die Krallen bei **Kat. 032** deutlich (Abb. 50), während sie bei **Kat. 031** eng geschlossen sind. Die Raubtierfüße des Kohlebeckens aus der Casa degli Amanti (I 10,10–11) enden auch nicht in auseinanderstrebende Hüllblätter und Helices, sondern in plastisch modellierte Vogelköpfe. Auf ornamentale Pflanzenformen wurde generell verzichtet. Bei Kohlebecken **Kat. 032** sind die Bildelemente thematisch inkohärent. Die Kopfappliken lassen sich hypothetisch als ein jugendlicher Satyr und eine dazugehörige Raubkatze wie z. B. Panther interpretieren. Bemerkenswert sind die langen Krallen der Raubtierpfoten, die sich deutlich von den Tatzen einer Raubkatze unterscheiden[263].

Grundsätzlich waren diese mobilen Öfen nicht nur praktische Geräte, sondern auch decorative Mobilia. Sie sind aufwendig gestaltet und scheinen grundlegenden Gestaltungsprinzipien zu folgen. Die Form und Materialwahl sind bei beiden Objekten identisch, sie stehen auf drei radial angeordneten Raubtierfüßen, deren Übergang zum Kohlekessel durch Ornamente oder Bilder ästhetisiert wurde. Gestaltungselemente wie Raubtierbeine, Clipei oder frontal ausgerichtete Köpfe verschiedener Ikonographien sind gleichmäßig am Objekt verteilt, sodass die Kohlebecken allansichtig sind. Dieses Design ist nicht auf die Exemplare aus Insula I 10 beschränkt, sondern wiederholt sich auch bei einem anderen Kohlebecken aus dem MANN[264].

3.3 Lampen

Aus Insula I 10 stammen insgesamt acht Bronzelampen sowie 88 Tonlampen[265]. Von ihnen sind heute insgesamt noch 66 Exemplare erhalten. Fallstudien zeigen, dass auf die Lampentypen fokussierte Untersuchungen zu den Beleuchtungsgeräten pompejanischer Wohnkontexte nur wenige Erkenntnisse bringen. Das Spektrum reicht von Typen des 1. Jhs. v. Chr. bis zu gestempelten Firmalampen, die erst kurz vor der Verschüttung der Stadt auf den Markt kamen[266]. Diese Heterogenität bestätigen die Funde aus Insula I 10. Die hier dokumentierten Lampen weisen ein breites Formen- und Typenspektrum auf und ihre ältesten Exemplare reichen bis in die spätrepublikanische bzw. frühaugusteische Zeit[267].

Die Funktion der Lampen war es, einzelne Bereiche des Wohnhauses nach Einbruch der Dunkelheit zu beleuchten[268]. Die antiken Schrift- und Bildquellen dokumentieren zahlreiche nächtliche

262 Die runden Basen besitzen eine konische Form und wirken zu klein für die aufsetzenden Tierfüße, da die Krallen deutlich darüber hinausragen.
263 Zu Entenköpfen am oberen Ende der Füße, die als Gestaltungselement an zahlreichen anderen Objektgattungen auftauchen, siehe u. a. Teil III Kap. 4 (insb. 4.7) und Teil IV Kap. 1.1.
264 Mühlenbrok – Richter 2005, 316 Kat. 8. 37 ohne Fundkontext oder Inventarnummer. Bei Hoffmann 2014, 147 Kat. 40 wird dieses Stück mit der Inv. Nr. 73009 (MANN) und der Zugehörigkeit zur Casa di Citarista geführt.
265 Vgl. hierzu Allison 2006, 449–451, Tab. I.1 und I.2. Die Casa del Menandro (I 10,4) ist nach Moullou (2015, 202 Tab. 3) das Haus mit den zweitmeisten Lampenfunden in Pompeji. Die geringe Anzahl von Bronzelampen im Verhältnis zu Tonlampen ist mit anderen Wohnkontexten Pompejis vergleichbar und spiegelt den statistischen Befund des gesamten Stadtgebiets wider. Statistisch betrachtet sind 92 % der Lampenfunde Pompejis aus Ton, 7 % aus Bronze und 1 % aus Eisen gefertigt (Sigges 2002, 521; Bielfeldt 2014, 197).
266 Goethert 1997, 19 f.; Sigges 2002, 520
267 Diese Gleichzeitigkeit zahlreicher Lampentypen resultiert dem Materialspektrum der Zeit. Insbesondere ab der Mitte des 1. Jhs. n. Chr. ist die Formenvarianz der in Italien produzierten Lampen enorm hoch (Bailey 1980). Zur Geschichte der Lampenproduktion in Italien u. a. Harris 1980, 128; Hübinger 1993, 13–15; Kirsch 2002, 5; Seidel 2002, 38 f.; außerdem Harris 2011, 113–147 mit einem Blick auf die regionale Lampenproduktionen in Norditalien und ihre Verbreitungsgebiete.
268 Nach Griffiths (2016, 131) würde die Casa del Fabbro (I 10,7) mit 19 Flammen auf 320 m^2 Wohnfläche (= 0,06 ‚flames per m^2‘) das am hellsten erleuchtete Haus der Insula darstellen. Siehe zu I 10,8: Griffiths 2016, 110 f.; zur Casa del Fabbro (I 10,7) und zur Casa degli Amanti (I 10,10–11): Griffiths 2016, 115–119; zur Casa del Menandro (I 10,4): Griffiths 2016, 128–131. Griffiths Untersuchung der Beleuchtungssituation in pompejanischen Häusern erscheint aller-

Aktivitäten, für die künstliches Licht in einem Wohnhaus gebraucht wurde. Für die Häuser Pompejis sind diesbezüglich das Convivium, Schreiben und Lesen, amourös-erotische Handlungen oder die Ausübung des Hauskultes plausibel[269]. Nach Yvonne Seidel sei das von außen sichtbare, künstliche Erhellen einer Domus auch aus repräsentativen Gründen geschehen[270].

Die Form römisch-kaiserzeitlicher Tonlampen ist stereotyp. Sie besteht aus einem schalenförmigen, runden und geschlossenen Lampenkörper, einer sich nach vorn meist verjüngenden Schnauze und einem ringförmigen, vertikal angesetzten Henkel. In der Regel nimmt der Körper den proportional größten Teil des Gegenstandes ein. Schnauze und Henkel sind in ihrer Größe untergeordnet. Die Schnauzenform kann je nach Typus unterschiedlich gestaltet sein. Allein durch den formalen Aufbau besitzt grundsätzlich jede Lampe eine konkrete Ausrichtung, eine Front- und Rückseite. Ein optionales Formelement ist der Reflektor, ein plastischer, aufragender Ansatz zwischen Henkel und Lampenkörper, der vorwiegend bei Bronzelampen als in den Raum ausgreifende Reflexionsfläche zur Lichtstreuung dient[271]. Reflektoren treten auch bei einigen Tonlampen unter anderem aus Insula I 10 auf, wie z. B. **Kat. 040** (Abb. 58). Dort sind sie vielmehr ästhetisch-decorativ als funktional zu bewerten, da die Reflexion und Lichtstreuung auf einer Tonoberfläche relativ gering sind.

Der Ton der Lampen aus Insula I 10 (**Kat. 033–051**) variiert, sodass sich die Lampenfarben leicht verschieden ausnehmen, jedoch immer im Spektrum der irdenen Farbpalette bewegen. Einige Objekte sind orange-rötlich, andere gelb-bräunlich. Viele Lampen besitzen einen Überzug mit feinem Tonschlicker (slip), der ihnen eine glänzende Oberfläche verleiht. Bei entzündeter Flamme können so verspielte Lichtpunkte auf der Lampenoberfläche entstehen.

Angesichts dieser monotonen Form- und Materialästhetik der Lampen aus Insula I 10 fällt eine Bleiglasurkeramik-Lampe **Kat. 041** besonders auf (Abb. 59), die laut Allison aus Knidos importiert wurde[272]. Bleiglasurobjekte[273] sind in Pompeji als kostspielige Rarität zu bewerten[274]. **Kat. 041** ist eine Doppelschnauzenlampe, die mit 20 cm Länge eine beachtliche Größe aufweist[275]. Der

---

dings zu statisch und zu quantifizierend. Die Berechnung eines Quotienten, der die ‚flames per m²' angibt, kann keine Aussagen über die Beleuchtungssituation bestimmter Räume bei bestimmten Aktivitäten treffen. Es ist nicht davon auszugehen, dass eine Domus möglichst vollständig und gleichmäßig mit Lampen beleuchtet werden sollte, sondern dass künstliche Beleuchtung situativ und örtlich begrenzt genutzt wurde.

269 Moullou 2015, 200; Seidel 2009, 62–70; Held 1990, 54 f.; Cic. Q. fr. 3, 2, 1; Plin. epist. 9, 36. 40. Zu Lampen in pompejanischen Lararien siehe Wölfel 1990, 47.

270 Seidel 2009, 37. Die These gilt es zwar noch zu belegen, allerdings war Öl als Brennstoff durchaus ein ökonomischer Faktor des Haushaltes. Eine Lampe verbrauchte etwa 100 ml Öl in sieben Stunden Brennzeit: Held 1990, 53; Goethert 1997, 22–25. Griffiths (2016, 158–161) dokumentiert für eine einzelne Lampenfüllung (Replik) mit 30 ml eine Brenndauer von ca. zwei Stunden und berechnet die dadurch entstandenen Kosten.

271 Reflektoren konnten in figürlicher Form als toreutische Kleinkunstwerke gefertigt sein. Dies zielt auf eine Inszenierung der bei der Benutzung der Lampe entstehende Licht-Schatten-Effekte ab. Siehe dazu Bielfeldt 2014, 200 f.; 2014a, 176–190.

272 Allison 2006, 120.

273 Seit dem 2. Jh. v. Chr. ist die Herstellungstechnik im syrisch-mesopotamischen Raum nachweisbar. Zur Verbreitung im Späthellenismus über Kleinasien bis nach Gallien und Italien siehe Gabelmann 1974, 261–265; Di Goia 2006, 19; Walton – Tite 2010, 733 f.; Assenti 2011, 321. Auf der Apenninenhalbinsel sind nur wenige Stücke aus Mittel- und Süditalien bekannt, die meisten stammen aus Norditalien (Assenti 2011, 322). Zur Hypothese einer mittelitalischen Produktion von Bleiglasurkeramik: Soricelli 1988, 248–254 (insb. 252 f.); Assenti 2011, 322. Generell dominiert das Trinkgeschirr diese Warengruppe, insbesondere die Skyphoi mit Ringhenkel und Daumenplatte (Gabelmann 1974, 265; Hochuli-Gysel 1977, 21–50. 51–99; Di Goia 2006, 23–27; Assenti 2011, 322–324).

274 Di Goia 2006, 9. Insgesamt sind nur 145 Objekte aus diesem Material für Pompeji überliefert (56 Gefäße, 56 Lampen und 33 Statuetten). Zu den Bleiglasurobjekten, die in den Vesuvstädten gefunden wurden, zählen neben Trink- und Schankgefäßen (Skyphoi, Anforetten, Oinochoen) auch ein- und zweischnauzige Lampen, Figuralgefäße in der Form von Enten oder Löwen sowie Statuetten und aufwendige Statuettenbasen (vgl. Di Goia 2006, 29–131).

275 Dies ist kein Einzelstück. Von doppelschnauzigen Bleiglasurkeramik-Lampen mit Platanenblattreflektor sind insgesamt 15 Exemplare erhalten, die sich in der Verwendung der Decor-Elemente von Ornament und Bild unterscheiden (vgl. Di Goia 2006, 65–78).



Abb. 51: Römische Bleiglasur-Lampe, spätes 1. – 2. Jh. n. Chr.; New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 42.11.47.

Lampenspiegel wird von einer dreifachen Linie gerahmt und trägt weder Ornament noch Bild[276]. Der helle, fast bläuliche Farbton dieses Objektes entspricht nicht seiner antiken Erscheinung. Ursprünglich waren die Bleiglasurgefäße dunkelgrün glänzend (vgl. Abb. 51). Dieser Farbunterschied resultiert aus der Verschüttung und Konservierung der Objekte im vulkanischen Material[277]. Die ursprüngliche dunkelgrüne Außenglasur ähnelt in ihrer Farbwirkung patinierter Bronze[278]. Die Adaption der Materialästhetik von Bronze hat für die Bleiglasurkeramiklampe zunächst funktionale Vorteile. Die besonders glatte und glänzende Oberfläche der Bleiglasur streut Licht sehr gut und steigert die Leuchtleistung. Bleiglasurgefäße scheinen durch ihre Farbe und glänzende Oberfläche sowie durch die Ähnlichkeit des Formenrepertoires, spätrepublikanische und frühkaiserzeitlichen Bronze- und Silbergefäße zu imitieren[279]. Doppelschnauzenlampen wie **Kat. 041** sind in dieser Form auch in Metall bekannt. Ob die Motivation hinter dem Objektdesign jedoch der Versuch einer bewussten Täuschung war, ist nicht nachzuweisen. Es ist ebenso vorstellbar, dass Bleiglasurobjekte nicht als Nachahmungen wahrgenommen wurden, sondern in Pompeji aufgrund ihrer Seltenheit einen eigenen ästhetischen Wert besaßen.

Die überwiegende Mehrzahl der Tonlampen aus Insula I 10 ist mit Ornamenten und/oder Bildern decoriert (Abb. 52–70). Nur bei zehn der insgesamt erhaltenen 66 Stücke trifft dies nicht zu[280]. Eine Reihe von Tonlampen trägt rudimentäre Ornamente. Bisher wurden diese einfachen Kerbungen[281],

276 An den Seiten befanden sich ursprünglich wahrscheinlich zwei figürliche Protomen, die als Greifenköpfe geformt waren: Stefani 2003, 135. Andere Deutungen beschreiben sie als Vogel- (Di Goia 2006, 73; Allison 2006, 120) oder Pferdeköpfe (Assenti 2011, 347).

277 Di Goia 2006, 9.

278 Diese Ware wurde zweimal gebrannt, um eine erste Unter- und eine zweite Deckglasur miteinander zu verschmelzen. Die Glasur bestand aus Bleioxid oder einem Bleioxid-Quarz-Gemisch und nimmt sich je nach Produktionsort leicht unterschiedlich aus: Di Goia 2006, 11; Höpken u. a. 2009, 130; Walton – Tite 2010, 753 f. Weiter zur Produktionstechnik dieser Ware und archäometrischen Untersuchungen siehe Hochuli-Gysel 1977, 17–20; Di Goia 2006, 11–15. 133–138; Assenti 2011, 324; De Benedetto u. a. 2011, 365–370; Walton – Tite 2010, 733–759.

279 Gabelmann 1974, 265; Assenti 2011, 321. Wesentlich differenzierter betrachten insbesondere Flecker (2021) und Swift (2021) das transmaterielle Verhältnis von Bleiglasur- und Bronzegefäßen: „This phenomenon can no longer be described by material transfer and illusion; rather, different materialities overlap here and lead to something new, which could be described as constructive material interference" (Flecker 2021, 277).

280 Dies sind: Allison 2006, Kat. 135. 346. 354. 359. 394. 685. 882. 902. 1051. 1894.

281 Hierzu zählen neben der abgebildeten Lampe Allison 2006, 46 Kat. 43 ebenfalls noch Allison 2006, 87 Kat. 386 und Allison 2006, 227 Kat. 1714.

radialen Anordnungen von Warzen[282] oder Knubben[283] auf den Lampenschultern oder Akzentuierungen der Lampenschnauzen mit Voluten[284] nicht als ästhetisierende Gestaltungselemente aufgefasst. Oftmals gelten sie als typologische Charakteristika, deren Ursprung und Anbringungsintention unbekannt sind. Durch ihr Vorhandensein auf dem Lampenkörper betonen und rhythmisieren sie insbesondere die Lampenschulter[285].

Einen vergleichbaren Effekt erzielen auch zahlreiche andere Ornamente, die wiederholt an der gleichen Position am Objekt auftreten und um den Lampenkörper laufen, z. B. Eierstäbe (**Kat. 033. 039. 047. 050**) (Abb. 52. 58. 66. 69) oder Blätterfriese (**Kat. 034–036**) (Abb. 53–55). Aus der Repetition von Blättern und Früchten entstehen rhythmisch umlaufende Ornamentbänder. **Kat. 036** zeigt eine alternierende Abfolge von Eichelfrüchten und -blättern[286] (Abb. 55), **Kat. 035** hingegen Granatäpfel und Blätter (Abb. 54). Das Konzept dieses Decors findet sich bei den unterschiedlichen Lampentypen: Blätter und Früchte ‚entspringen' hinten am Griff und orientieren sich zur Lampenschnauze hin, bis die vordersten Blätter fast parallel zum Dochtloch stehen. Das Ornament ordnet sich demnach der gegebenen Form unter[287].

Neben Ornamenten auf der Lampenschulter lassen sich wiederholt geschlossene Ornamente auf dem Lampenspiegel beobachten, unter anderem in Form vier- (**Kat. 038**) (Abb. 57) oder achtblättriger (**Kat. 037**) (Abb. 56) Rosettenblüten. Die Ornamente füllen den Lampenspiegel fast vollständig aus. Die Symmetrie der Motive wird durch das Ölloch im konzentrischen Mittelpunkt des Lampenspiegels stärker hervorgehoben. Eine Kombination aus umlaufendem und zentralem Ornament ist möglich, wie **Kat. 038** (Abb. 58) zeigt. Diese Lampe trägt einen Eierstab auf der Lampenschulter und ein radiales Strahlenmuster auf dem Spiegel.

Es werden offensichtlich für den jeweiligen Teil der Lampe kompositorisch passende Gestaltungselemente gewählt. Auf der Schulter treten alternierende Einzelelemente auf, die sich zu Ornamentbändern zusammenschließen. Die Lampenspiegel füllen hingegen punktsymmetrische Motive. Die Ornamente folgen demnach in ihrer Komposition der vom Objekt vorgegebenen Form. Dies bestätigt sich hinsichtlich der Verzierung des Reflektors von **Kat. 040**. Er ist als Dreieck geformt und mit einem Ornament geschmückt (Abb. 59). In der Mitte sitzt eine aus einem Akanthuskelch entspringende, im Relief gearbeitete Palmette. Der breite, aus drei Hüllblättern bestehende Akanthuskelch und der daraus entwachsende, sich nach oben verjüngende Palmettenblattfächer sind ideal auf die Dreiecksform des Reflektors abgestimmt.

Mehr als 20 Lampen aus Insula I 10 trugen nicht nur Ornamente, sondern auch Bilder[288]. Die These, dass bildlich decorierte Öllampen nicht häufig in Pompeji anzutreffen seien, lässt sich in

---

282 Hierzu zählen neben der abgebildeten Lampe Allison 2006, 211 Kat. 1561 ebenfalls noch Allison 2006, 50 Kat. 74.

283 Hierzu zählen neben der abgebildeten Lampe Allison 2006, 210 Kat. 1560 ebenfalls noch Allison 2006, 46 Kat. 42. 58 Kat. 138. 84 Kat. 363. 144 Kat. 878.

284 Hierzu zählen neben der abgebildeten Lampe Allison 2006, 211 Kat. 1563 ebenfalls noch Allison 2006, 84 Kat. 364. 146 Kat. 898 und 900. 227 Kat. 1713.

285 Einen speziellen Fall stellt eine Lampe aus I 10,8 dar (Allison 2006, Kat. 1741, Pompeji Inv. Nr. 5497). Ihre Schulter ist mit Warzen versehen und der Spiegel glatt. Jedoch lässt sich die schematische Darstellung eines Frosches direkt auf der Schnauze zwischen Dochtloch und Spiegel erkennen. Hierfür scheint es keine bekannten Parallelen zu geben. Alle Vergleiche die Allison (2006, 229) anbringt, scheinen nicht überzeugend.

286 Hierzu zählen noch vier weitere Lampen, deren Erhaltungszustand keine Aussagen über das genauere Motiv des Ornaments zulässt: Allison 2006, Kat. 385. 581. 759. 901.

287 Abseits der Beispiele aus Insula I 10 lässt sich dies ebenfalls an zahlreichen weiteren Stücken beobachten. Besonders deutlich bei: Bailey 1980 Kat. Q988. Q1114. Q1226. Q1388. Q1392.

288 Neben den im Folgenden detaillierter besprochenen Stücken können auch die Exemplare Allison 2006, 106 Kat. 556 und Allison 2006, 83 Kat. 352 zu der Gruppe der Bildlampen gezählt werden. Allerdings lässt ihr Erhaltungszustand keine Aussagen mehr über das Bildmotiv zu.



Abb. 52: Tonlampe mit Eierstab (Kat. 033).



Abb. 53: Tonlampe mit Blattfries (Kat. 034).



Abb. 54: Tonlampe mit Granatapfel-Ornament (Kat. 035).



Abb. 55: Tonlampe mit Eichel-Ornament (Kat. 036).



Abb. 56: Tonlampe mit 8-blättriger Rosette (Kat. 037).



Abb. 57: Tonlampe mit 4-blättriger Rosette (Kat. 038).



Abb. 58: Tonlampe mit Eierstab und Strahlenkranz (Kat. 039).



Abb. 59: Tonlampe mit Reflektor und Akanthus-Decor (Kat. 040).



Abb. 60: Bleiglasur-Lampe mit Platanen-Reflektor (Kat. 041).



Abb. 61: Tonlampe mit Maske (Kat. 042).



Abb. 62: Tonlampe mit Schaf (Kat. 043).



Abb. 63: Tonlampe mit Löwe(Kat. 044).



Abb. 64: Tonlampe mit Eros (Kat. 045).



Abb. 65: Tonlampe mit Lorbeerbäumen (Kat. 046).



Abb. 66: Tonlampe mit Eierstab und Sphinx (Kat. 047).



Abb. 67: Tonlampe mit Eros sitzend (Kat. 048).



Abb. 68: Tonlampe mit Sol (Kat. 049).



Abb. 69: Tonlampe mit Jupiter und Adler (Kat. 050).



Abb. 70: Warzenlampe (Kat. 051).

diesem Fall nicht bestätigen[289]. Die Bilder waren ausschließlich auf dem kreisrunden Lampenspiegel aufgebracht und zeigen verschiedene Motive, die sich innerhalb des Fundspektrums eines Hauses mehrfach wiederholen können:

Kat. 042 tragische Theatermaske (Abb. 61);
Kat. 043 auf einer Standlinie nach rechts ausschreitendes Schaf (Abb. 62);
Kat. 044 nach links springender Löwe (Abb. 63);
Kat. 045 auf einer Standlinie nach links gerichteter Eros, etwas über seiner Schulter tragend (Abb. 64);
Kat. 046 zwei parataktische (Lorbeer-) Bäume (Abb. 65);
Kat. 047 auf einem Akanthuskelch mit herausspringenden Ranken sitzende, frontal ausgerichtete Sphinx (Abb. 66);
Kat. 048 auf einem Kissen/Stoff sitzender, nach rechts blickender Eros mit Fahne/Standarte in seiner Linken (Abb. 67) – zwei weitere Wiederholungen;
Kat. 049 Büste des Sol (frontal) (Abb. 78) – drei weitere Wiederholungen;
Kat. 050 Figurengruppe bestehend aus Adler (auf Blitzbündel stehend, Flügel zu beiden Seiten gespreizt) und Jupiter (dahinterstehend, bärtig, mit Zepter) (Abb. 69) – fünf weitere Wiederholungen.

Es ist auffällig, dass die Lampenbilder – unabhängig ihres Darstellungsinhaltes – immer auf die Lichtquelle (Flamme) hin ausgerichtet sind, die somit den Ausgangspunkt für die Betrachtung der Bilder darstellt[290]. Der Lampenform folgend entsteht eine konkrete Ansichtsseite. Insofern war das Design der Lampen bewusst auf die Rezeption der Bilder ausgerichtet. Diese Beobachtung wird dadurch gestützt, dass sich die Positionierung des Fülllochs auf dem Lampenspiegel verschiebt, wenn dieser als Bildfeld genutzt wird. Gewöhnlich befindet sich das Füllloch bei einem undecorierten Diskus und bei punktsymmetrischen floralen/ornamentalen Verzierungen immer in der Mitte. Bei figürlichen Darstellungen rückt es jedoch an die Seite, um das Dargestellte nicht zu stören. Allerdings musste sich ein Betrachter aufgrund ihrer geringen Größe und der Fertigung im Flachrelief in unmittelbarer Nähe der Bilder befinden, um sie erkennen zu können. Sie entwickeln keine Fernwirkung, sondern werden bei der Benutzung, z. B. dem Entzünden oder dem Befüllen, erfahrbar.

Während die ikonografische Deutung (was ist dargestellt?) bei den Lampenbildern meist problemlos gelingt, ist die symbolische Referenz (was bedeutet dies zu der Zeit?) weniger eindeutig. Bis dato liegen mehrere Ansätze vor, die Darstellungen auf Tonlampen zu deuten und damit den Bildern und bisweilen auch ihren Trägern einen symbolischen Aussagegehalt zuzuschreiben[291]. Ein

289 So Langner 2001, 89. Es sei an dieser Stelle auf eine Lampenwerkstatt (I 20,2–3) in der unmittelbaren Nachbarschaft zu Insula I 10 verwiesen. Hier wurden ein Brennofen, zahlreiche Matrizen und fertige Lampen gefunden. Einige Exemplare aus Insula I 10 scheinen hier gefertigt worden zu sein, da sowohl die Matrizen als auch die fertigen Produkte aus I 20,2–3 einigen Lampenfunden aus der Casa dem Menandro (I 10,4) in Form, Maßen, Ornamenten und Bildern gleichen. Siehe dazu: Ceruli Irelli 1977, 53–73. Dies wirft die Frage auf, aus welchem Motivspektrum gewählt werden konnte und wie stark lokale Produzenten oder Händler eine Vorauswahl von Bildern trafen.
290 Diese kompositorische Beobachtung stützt den Ansatz Bielfeldts, dass die Bilder auf Lampen in einem direkten Verhältnis zum Akt des Beleuchtens stehen. Nicht das Objekt ist als Bildproduzent zu verstehen, sondern das Licht, wobei das Verhältnis von Licht und Bild offengelassen wird (vgl. Bielfeldt 2014, 232).
291 Die römischen Tonlampen waren im 1. Jh. n. Chr. beliebte, kleinformatige Bildträger. Die gewählten Darstellungen gehören den verschiedensten Sujets an, z. B. dem alltäglichen Leben, dem Mythos, der Religion, der bukolischen oder erotischen Sphäre oder den Circus- und Gladiatorenspielen. Die jeweiligen Motive sind den Tonlampen nicht exklusiv zu eigen, sondern finden sich auch in anderen Gattungen der Kleinkunst wie z. B. Glyptik, Münzprägung, Toreutik, Reliefkeramik oder Koroplastik. Zu den verschiedenen Bildthemen auf Tonlampen siehe Bielfeldt 2014, 202 f. mit entsprechenden Verweisen auf Leibundgut 1977, Goethert 1997 und Bussiere 2000; weiter dazu u. a. Deneauve 1969, 97–102; Stewart 2000, 7–28; Heimerl 2001, 71–85; Eckardt 2002, 117–134; Flecker 2015, 126–128. 283–300; Koutoussaki 2015, 179–184. In den verschiedenen Regionen des römischen Imperiums gabt es unterschiedliche Vorlieben für Bildmotive. So sind im nordalpinen Raum Gladiatorendarstellungen wesentlich häufiger und beliebter als im Süden. In den Ostprovinzen dominieren hingegen ‚hellenistisch-klassische' Motive (Sapouna 1998, 152–154; Heimerl 2001, 73 f.; Raselli-Nydegger 2005, 63), zu denen beispielsweise Götterdarstellungen der Artemis, Athena, Tyche oder Sarapis sowie das Motiv der Kentauren zählen. Zum Niedergang der Bildlampenproduktion im 1. Jh. n. Chr. zugunsten der schlichten Firmalampen siehe u. a. Cahn 2005, 51

Zusammenhang zwischen den Bildmotiven und den verschiedenen Verwendungskontexten von Lampen, wie z. B. Heiligtümern, Wohnhäusern oder Gräbern, lässt sich nicht ausmachen[292].

Bisherige Untersuchungen versuchten, für bestimmte Bilder weitreichendere Bedeutungen zu erarbeiten. Darstellungen eines Adlers mit Kranz oder zweier Lorbeerbäume werden als politische Symbole des römischen Staats interpretiert[293]. Die Abbildungen des Sol oder des blitztragenden Jupiters gelten als Symbole des Lichts[294]. Lampen mit Götterbildern fungierten als ‚Taschentempel' und Abbreviation eines Heiligtums mit Altarfeuer[295]. Im Gegensatz zu diesen auf Einzelmotiven fokussierten Erklärungen möchte ein anderer Ansatz, die Bilder- und Motivfülle auf Tonlampen aus der Funktion und Bedeutung des Objekts ‚Lampe' heraus verstehen[296]. Der Ursprung der Bilder liegt hier im Beleuchtungsakt, denn die Lampenspiegel würden all das als Bilder zeigen, was das Licht der Lampe trifft[297]. Es bleibt noch zu diskutieren, ob und inwieweit die Lampe „als lichtblickende Mitwisserin menschlicher Lebenswelt"[298] gelten kann und ihre Bilder auf die Leucht- und Sehaktivität eines solchen nahezu lebendigen Objektes zu beziehen sind[299].

Bei den Bildern auf den Lampen aus Insula I 10 handelt es sich um Darstellungen reduzierter Einzelfiguren, z. B. ein einzelnes Tier (z. B. Abb. 62–63) oder ein mythologisches Wesen (z. B. Abb. 64. 66–67), die in kein narratives Setting eingebettet wurden[300]. Tonlampen sind massenproduzierte Alltagsobjekte, deren Bildschmuck weder gattungs- noch kontextspezifisch ist, sondern vielmehr polysemisch[301]. Die einzelnen Figuren konnten bisweilen aus ihren ursprünglichen Darstellungszusammengang gerissen sein[302]. Die Bilder auf den Tonlampen aus Insula I 10 sind scheinbar kein

292 Siehe dazu Bachofen 1912; Eckardt 2002, 117–134; Bielfeldt 2014, 203 f.
293 Alföldi 1973, 47–49.
294 Bielfeldt 2014a, 227–230.
295 So Bielfeldt 2014a, 221 f. Weitere Beispiele wären Kampf- und Spielszenen aus dem Circus oder dem Amphitheater, die sich als ein ins Haus transferiertes Spectaculum deuten lassen (Bielfeldt 2014a, 218–220); Schiffsdarstellungen, die als Allegorie auf den römischen Staat zu lesen sind (Hermanns 2012, 145–161) oder erotische Szenen, die zur Illustration und zur Antizipation eines Liebesaktes dienten (Bielfeldt 2014a, 216–218).
296 Der erste Ansatz stammt aus den 1920er Jahren von Waldemar Deonna, der die Bilder der Lampen nicht als von außen hinzugefügten Schmuck, sondern als Traumbilder interpretiert. Die Lampe als nächtliche Begleiterin verleiht der Aktivität des Träumenden bildhaften Ausdruck (Deonna 1927, 233–263).
297 In der römischen Literatur gilt die Lampe teilweise als sehender, wissender Agens im Alltag, dem Körperteile wie Auge und Schnauze zugeschrieben sind (Bielfeldt 2014a, 204–219). Als Lichtspender beleuchten sie zum einen die Welt um sich herum und machen alle existierenden Dinge sicht- und erkennbar. Darüber hinaus erzeugen sie durch den ihnen zugeschriebenen aktiven Seh- und Bildakt Bilder dieser Dinge und geben sie gleichzeitig wieder (Bielfeldt 2014a, 231–236). Ein ähnlicher Ansatz ist auch bei Sassi (2015, 151–156) zu finden.
298 Bielfeldt 2014a, 216.
299 Für diese äußerst reizvolle Idee lassen sich einige Gegenargumente finden. Die reale Lebenswelt spielt sich nicht in den Grenzen von Bildschemata der Kleinkunst ab, denen die Lampenbilder aber klar folgen und die sie aus anderen Gattungen aufgreifen. Des Weiteren wird auf Lampen keineswegs alles denkbar Mögliche dargestellt. Umgekehrt zeigen Lampenbilder Dinge, die sicher für keine Tonlampe in der wirklichen Welt ‚sichtbar' war (z. B. Jupiter, Eros oder Satyr).
300 Hierin ähneln sie den figürlichen Graffiti, deren Bildaussagen oft ebenfalls enigmatisch sind: Langner 2001, 78; Raselli-Nydegger 2005, 63–70; Flecker 2015, 128.
301 Heimerl bringt dies am Beispiel einer Lampe mit dem Bild eines Delfins auf den Punkt: „Eine Deutung der Bilder ist nicht immer zweifelsfrei festzulegen, wenngleich das Motiv als solches klar erkennbar ist; es kommen häufig mehrere Interpretationsmöglichkeiten in Betracht. So kann beispielsweise die Darstellung von Delfinen im Zusammenhang mit der Schlacht bei Actium interpretiert werden oder als Attributtier von Gottheiten wie Neptun oder Apollo oder als Seelenbegleiter im Totenkult. Delfine erscheinen auf Lampen auch in Verbindung mit Amoretten und weisen damit in den Bereich der Venus oder sie sind eindeutig der Welt von Circus und Arena zugeordnet. Schließlich ist noch die rein dekorative Darstellung von Delfinen ohne tieferen Sinn oder Aussage möglich" (Heimerl 2001, 72).
302 Es konnte nachgewiesen werden, dass Gruppendarstellungen z. B. von Gladiatoren aufgelöst wurden und Einzelfiguren auf anderen Stücken solitär auftreten (Heimerl 2001, 71 f.; Langner 2001, 77–79; Raselli-Nydegger 2005, 54; Flecker 2015, 128). Dadurch ist es schwierig nachzuvollziehen, ob es sich bei einem Lampenbild um die Abbreviatur einer größeren Szenerie oder um ein tatsächliches Einzelmotiv handelt.

komplexes und noch zu entschlüsselndes System aus nicht-sprachlichen Zeichen[303]. Ihr Reiz liegt stärker in ihrer visuellen Präsenz, ästhetischen Wahrnehmbarkeit und semantischen Valenz als im konkreten Darstellungsinhalt[304].

Abschließend ist festzuhalten, dass anscheinend feste Regeln für die Art und Weise der Komposition von Form, Ornament und Bild bestanden. Es lassen sich drei Decor-Zonen (Spiegel, Schulter, Reflektor) definieren, die verschieden genutzt werden konnten. Ornament und Bild passen sich in ihrer Auswahl und Anordnung diesen Bereichen an. Ob eine Tonlampe Ornamente oder Bilder trägt, ist weder abhängig von ihrer Größe noch vom Lampentypus. Im Unterschied zu Möbeln oder Gefäßen waren Griffe oder Henkel nie decoriert. Auch die Schnauzengestaltung unterlag zwar einer formalen Entwicklung, blieb aber stets schlicht. Diese Design-Phänomene lassen sich nicht nur bei den Tonlampen aus der Insula I 10 beobachten, vielmehr sind sie aufgrund des hohen Grades an Standardisierung innerhalb dieser Gattung auf einen Großteil des Materials aus dem späten 1. Jh. v. Chr. und dem 1. Jh. n. Chr. transferierbar. Tonlampen sind letzten Endes kein billiges Substitut für Bronzelampen, sondern besitzen einen künstlerischen, ästhetischen und handwerklichen Eigenwert[305].

Während in großer Anzahl Tonlampen aus Pompeji stammen, sind Bronzelampen eine Rarität[306]. Insgesamt dokumentierte man bei den Ausgrabungen von Insula I 10 acht Bronzelampen, doch nur vier Exemplare sind heute noch identifizierbar[307]. Ihre Gestalt lässt sich als birnenförmig (‚piriforme'[308]) beschreiben. Lampenschnauze und -körper sind nicht additiv aneinandergesetzt, sondern gehen fließend ineinander über. Anders als bei den Tonlampen sind die Henkel der Bronzelampen ausladend geschwungen und nehmen eine sichtbar dominantere Rolle ein.

Bei **Kat. 052** ist der Henkel ein plastisches, vegetabiles Ornament (Abb. 71). Links und rechts setzt ein schlanker, bogenförmig nach oben zusammenlaufender Stängel an den Lampenkörper an. Zusammengeführt in einen schematisch angegebenen Fruchtknoten entspringt am höchsten Punkt ein kleines Hüllblatt sowie ein größeres herzförmiges Blatt[309]. Das leicht nach hinten gebogene Hüllblatt bildet die Auflagefläche für den Daumen des Benutzers. Das größere herzförmige Blatt übernimmt die Funktion des Reflektors. Direkt über dem kleeblattförmigen Füllloch findet sich auf dem Lampenkörper die schematische Darstellung eines Rankenmotivs (Abb. 72). Am Ende jeder Ranke sind entweder drei oder sieben Punkte angegeben, die gemeinsam mit dem herzförmigen Blatt vermutlich Efeu und Korymben stilisiert darstellen[310]. Die ästhetische Erscheinung der Lampe ist von weichen, geschwungen und mit dem vegetabilen Decor harmonierenden Formen geprägt, ein in der Vesuvregion weitverbreitetes Design[311].

Kat. 053 weicht hiervon nur leicht ab. Die Lampenform ist identisch mit der von **Kat. 052**, das eingekerbte Ornament am Füllloch fehlt allerdings. Der einzige weitere Unterschied zeigt sich

303 Bildlampen gehören gemeinsam mit anderen Gattungen wie z. B. den Relief-Sigillaten oder den Campana-Platten zu ‚neuen' Bildträgern seit ungefähr augusteischer Zeit, die Bilder und ihre Rezeption in nahezu alle Bereiche des sozialen Lebens transportieren. Zu dieser Beobachtung eines Bilder-Booms, der im letzten Drittel des 1. Jhs. v. Chr. beginnt, siehe u. a. Flecker 2016, 35–39; 2016a; 2017, 10 f.;

304 Siehe zu Bildern zwischen Präsenz und Bedeutung: Teil IV Kap. 3.3.

305 Wallace-Hadrill 2008, 390. Chrzanovski (2006, 114–121) spricht ihnen diesen Wert ab.

306 Moullou 2015, 205–207; Griffith 2016, 150.

307 Allison 2006, 142 Kat. 857 aus I 10,4 wurde bei den Ausgrabungen im Haus zurückgelassen. Allison 2006, 142 Kat. 1165. 1168 aus I 10,7 waren ursprünglich inventarisiert, werden aber heute vermisst. Allison 2006, 172 f. Kat. 1840 aus I 10,10–11 ist seit 1955 aus den Magazinen verschwunden. Zu keinem der Stücke liegt eine entsprechende Dokumentation vor, um sie in die Ausführungen miteinbeziehen zu können.

308 So u. a. bei Valenza Mele (1983) bezeichnet.

309 Vgl. zu diesem Decor-Schema für Bronzelampen aus Pompeji u. a. Valenza Mele 1983, 206–208, Kat. 248–256. Die Griffgestaltung tritt darüber hinaus auch bei anderen Typen römischer Bronzelampen auf, z. B. ‚Loeschcke XIX Sottotipo a' (Valenza Mele 1983, 51–53 Kat. 89–95).

310 Allison 2006, 88.

311 Valenza Mele 1983, 92–94. 106–116.



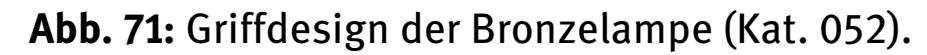


Abb. 71: Griffdesign der Bronzelampe (Kat. 052).

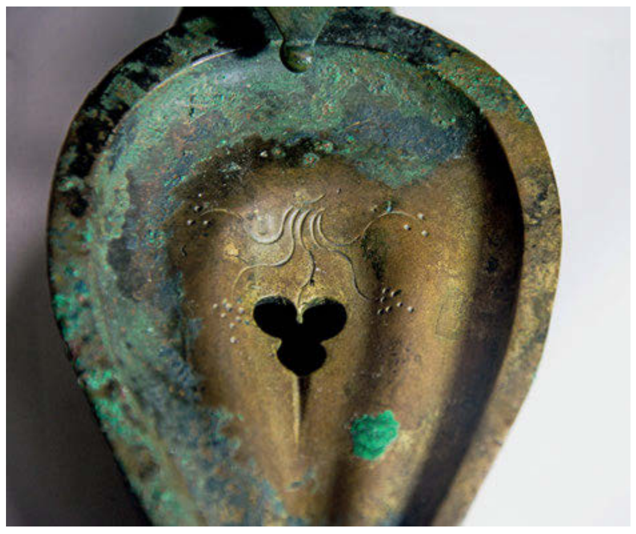


Abb. 72: Rankenornament auf Bronzelampe (Kat. 052)



Abb. 73: Delfinkopf an Bronzelampe (Kat. 053).

in der Gestaltung des Griffes. Dessen Ende ist nicht als Blatt, sondern als ein aus einer Blüte entspringender Delfinkopf geformt (Abb. 73)[312]. Angesichts der geringen Größe kann es sich bei dieser Figur kaum um einen lichtstreuenden Reflektor handeln. Aus dem Lampengriff herausragende Tierprotomen sind unter den Bronzelampen sehr verbreitet und können auch als Enten-, Hahnen-, Löwen- oder Pferdeköpfe gestaltet sein[313]. Sie sind stets – wie die flachen Diskusbilder der Tonlampen – der Lichtquelle zugewandt. Es ist vorstellbar, dass durch die sich bewegende Flamme Licht- und Schatteneffekte entstehen, die die Illusion von bewegten Figuren erzeugen. Mit diesen

312 Auch hierfür finden sich Vergleiche aus Pompeji: Valenza Mele 1983, 99 f. Kat. 223–226.
313 Valenza Mele 1983, 91–126; Bielfeldt 2014a, 201 f. zu einer anderen Lampe mit Tänzerfigur: „Man muß sich die spektakuläre Lichtwirkung eines solchen Kunstwerkes vor Augen halten, das durch seine dreifache Lichtquelle einen dreifachen, selbst unruhig bewegten Schatten des Tänzers gegen die Wand projizierte und zugleich die Bronzefigur […] erhellte“.



Abb. 74: Lunula-Lampe (Kat. 054).

Lampen ist demnach eine besondere ästhetische Erfahrung zu verbinden, die sich aus der visuellen Wechselbeziehung zwischen Lichtquelle und Bronzekopf speist.

Die dritte Bronzelampe aus Insula I 10 (**Kat. 054**) weicht in ihrer Form von den anderen beiden ab. Aufgrund ihrer kürzeren Schnauze und des runden Körpers wirkt sie deutlich gedrungener. Sie besitzt einen ausgearbeiteten Standfuß sowie Ketten und Haken als Aufhängungsvorrichtung (Abb. 74). Ihr einziges ornamentales Gestaltungselement ist ein mondsichelförmiger Reflektor, dessen Spitzen in zwei Perlen enden. Die Lampe gehört zum Typus der Lunula-Lampen, der in großer Zahl in den Vesuvstädten zutage kam[314]. Der Reflektor in Form einer Mondsichel wird nicht nur als ein Licht-Motiv interpretiert, sondern verweist auch auf die Umsetzung astronomischen Wissens[315]. Demnach wurde der Mond bereits bei den frühgriechischen Naturphilosophen nicht als autonome, aus sich selbst heraus leuchtende Lichtquelle verstanden, sondern als steinerner Reflektor der Sonne. Insofern lassen sich im Rahmen dieser Interpretation die Flamme an der Spitze der Lunula-Lampen (Sonne) und der Reflektor (Mond) als astronomische Konstellation begreifen.

3.4 Kandelaber und Lampenuntersetzer

Die Lampen aus Insula I 10 wurden je nach Bedarf in den verschiedenen Bereichen des Hauses eingesetzt. Um die Lichtquellen erhöht zu platzieren, nutzte man neben Wandnischen und anderen Abstellflächen auch eigens dafür hergestellte Lampenständer und -untersetzer[316]. Für diese mobilen Objekte[317] wird der Begriff Kandelaber (*candelabrum)* verwendet[318]. Die antiken Schriftquellen

314 Valenza Mele 1983, 56–59 Kat. 109–119. 124–128 Kat. 300–310; Bielfeldt 2014a, 227.

315 Vgl. Bielfeldt 2014a, 227–230.

316 Zum Transformationsprozess des Beleuchtungssystems von Kerzen zu Lampen im italischen Raum siehe Dohrn 1959, 45–64; Rutkowski 1979, 174–222; Seidel 2012, 331–336. Der Ursprung und die Verbreitung der damit verbundenen Kandelaber sind bis dato ungeklärt. Rutkowski (1979, 174) geht von einer italischen/etruskischen Erfindung aus, Seidel (2009, 41 f. Anm 95) hingegen von einer griechisch-hellenistischen.

317 Seidel (2009, 16. 36. 56) vertritt konsequent die These, Bronzekandelaber seien unbewegliche Haushaltsgegenstände. Die Stücke aus Insula I 10 wiegen jedoch nur wenige Kilogramm und können problemlos mit einer Hand getragen werden.

318 Streng genommen ist dieser Begriff missverständlich, da diese Objekte ihre Funktion als Träger von Kerzen (*candela*) nicht erfüllen (Frapiccini 2015, 185). Alternative wird deshalb auch der Terminus ‚portalucerne' verwendet (vgl. Testa 1989, 140 f.; Cadario 2005, 14–17). Ab der frühen Kaiserzeit ist *candelabrum* als Bezeichnung für diese Geräte jedoch nachweisbar (Seidel 2012, 331).

beschreiben sie über ihre praktische Funktion hinaus auch als persönliches Kleinod oder Talisman, der seinem Besitzer Glück, Wohlstand und sozialen Aufstieg bringen sollte[319].

Vier bronzene Kandelaber mit identischem formalem Aufbau aus Insula I 10[320] (**Kat. 055–058**) setzen sich aus drei Hauptelementen zusammen: einem dreibeinigen Fuß, einem langen, schlanken Schaft mit rundem Querschnitt und einem breiten, runden Kopfteil mit flachem Lampenteller. Die Standfläche der drei abspreizenden Füße ist immer größer als der Durchmesser des oberen Lampentellers. Dies verleiht den schlanken Kandelabern Standfestigkeit und verhindert ein mögliches Umkippen. Stabilität erhalten die Objekte zudem durch die massiv in Bronze gegossenen Füße, während die Schäfte hohl sind.

Unterschiede zeigen sich hingegen bei den Ornamenten und Bildern der Lampenständer. Zwei Kandelaber (**Kat. 055–056**) zeichnen sich dadurch aus, dass Fuß und Schaft einen Schilfrohrstängel mit Blättern und Verknotungen imitieren (Abb. 75–76). Die Standfüße beider Objekte stehen ohne Sockel auf dem Boden (Abb. 77). Zwischen den Füßen befinden sich lange, zungenförmige Blätter, die gemeinsam mit den Verknotungen des Schilfs zum Boden wachsen. Dies widerspricht dem natürlichen Vorbild. Am Übergang vom Fuß zum Schaft wechselt die Wachstumsrichtung des Schilfhalms von unten nach oben[321]. Die schlanken Schäfte sind mit Wachstumsknoten übersäht. Der Eindruck von etwas natürlich Gewachsenem entsteht sowohl durch die integrale Komposition der einzelnen Teilformen (Fuß, Schaft und Kopf) als auch durch den besonderen Umgang mit dem ‚Schilfrohrornament'. Die Knoten sind nicht flächig auf dem Kandelaber aufgetragen (ziseliert, tauschiert etc.), sondern greifen in die Objektsubstanz ein, sodass die Grenze zwischen vegetabilem Ornament und Träger verschwindet. Die oberen Abschlüsse der beiden Kandelaber unterscheiden sich deutlich voneinander. **Kat. 055** endet in drei auseinanderdriftenden, schmaleren Schilfrohrhalmen, die einen dünnen Lampenteller tragen. An der gleichen Stelle sitzt bei **Kat. 056** ein kelchförmiger, massiver Kandelaberkopf mit mehreren Profilen und einem eingekerbten Ringmuster (Abb. 78)[322]. Die kelchförmigen Köpfe sind bei anderen Bronzekandelabern aus der Vesuvregion als deutliche Anspielungen auf die Gefäßform des Kraters[323], auf Kelchblüten[324] oder Kapitelle[325] ausgearbeitet. **Kat. 055–056** gehören zum ‚Schilfrohrtypus', einer häufig in Pompeji vertretenen Gruppe von Kandelabern[326]. Das Design dieser Objekte entspricht nach Pernice einer republikanischen Mode, die besonders in Wandmalereien des zweiten und dritten Stils auftritt[327].

319 Plin. nat. 34, 11–13; Satyricon 75, 10–11. Meist war der Forschung bisher die ökonomische Einordnung der Kandelaber wichtiger als die soziale oder kulturelle Rolle, die diese Gegenstände einnehmen konnten (Bielfeldt 2014b, 172 f.). In Pompeji sind Bronzekandelaber nicht als Luxusobjekte zu bewerten, denn ihre Überlieferungszahl ist hoch und ihre handwerkliche Qualität variabel. Nach Wallace-Hadrill sind es keine einfachen Alltagsgegenstände, sondern ‚sub-elite'-Produkte (Wallace-Hadrill 2008, 377).

320 Es ist von ursprünglich mehr Objekten auszugehen. Ein bei Allison (2006, 83 Kat. 355) als Kerzenhalter angesprochener Bronzering in der Form einer Lotusblüte ist eigentlich das Verbindungselement zwischen einem Kandelaberfuß und dessen Schaft (vgl. Pernice 1925, 52 Abb. 65; Stefani 2003, 140 Kat. B31). Des Weiteren kann das Fragment eines gesockelten Raubkatzenfußes (Allison 2006, 153 Kat. 983) als Fragment eines weiteren Kandelabers angesprochen werden.

321 Ob der Wechsel bewusst kreiert wurde, aus einer fehlerhaften modernen Zusammensetzung oder von einer antiken Reparatur stammt, kann nicht entschieden werden.

322 Das Stück setzt sich aus dem Kopffragment (Allison 2006, Kat. 391) und dem Schaft (Allison 2006, Kat. 536) zusammen. Dieser Kopf passt typologisch nicht zu der von Pernice definierten Gruppe der Schilfrohrkandelaber. Aus der Grabungsdokumentation geht hervor, dass es sich bei Kat. 056 um eine moderne Zusammensetzung von Fragmenten handelt.

323 Pernice 1925, 48 Abb. 61. 56 Abb. 74.

324 Pernice 1925, 52 Abb. 65.

325 Pernice 1925, 52 Abb. 66. Zu Kandelabern, die mit kanneliertem Schaft und Kapitell Säulen imitieren, siehe Franken 1996, 276–311.

326 Pernice 1925, 55 f.

327 Folglich datiert Pernice (1925, 55) diese Gruppe voraugusteisch.

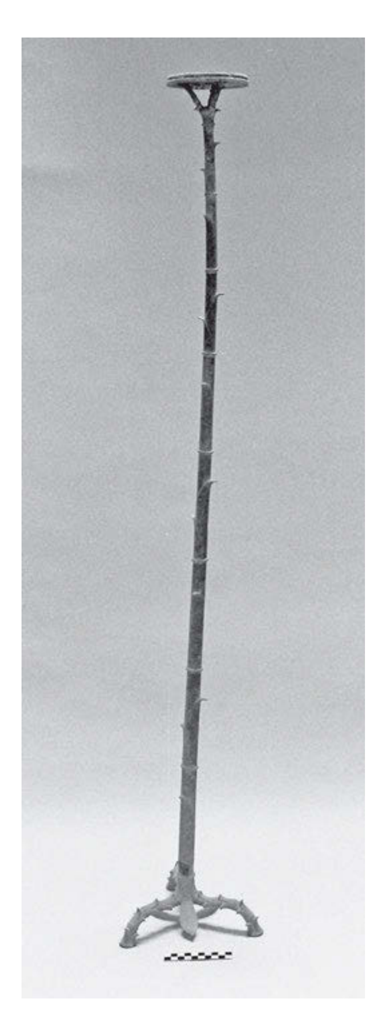


Abb. 75: Schilfrohrkandelaber (Kat. 055).



Abb. 76: Schilfrohrkandelaber (Kat. 056).

Schilfrohrkandelaber entwickeln eine naturnahe Produktsprache und ihr visueller Eindruck ist weniger ‚technisch-funktional' als vielmehr ‚vegetabil'.

Der dritte Kandelaber (**Kat. 057**) folgt einem anderen Design-Konzept (Abb. 79). Seine Füße sind als gesockelte Raubkatzenbeine geformt, deren Fuß- und Kniegelenke stark angewinkelt sind (Abb. 80). Die zoomorphen Extremitäten entspringen aus schematisch dargestellten, länglichen Hüllblättern am untersten Teil des Kandelaberschaftes. In den Zwickeln zwischen den Felidentatzen sitzt ein Efeublatt. Sowohl Hüll- als auch Efeublätter enden in einer runden Perle, die deutlich durch einen einfachen Ring getrennt ist. Auf diesem Fuß sitzt der fein kannelierte Schaft, der von einem kelchförmigen Kopf bekrönt ist. Dieser ist massiv gearbeitet und trägt ein in Silber tauschiertes, vegetabiles Ornament (Abb. 81). Aus einer umlaufenden Ranke sprießen herzförmige Blätter und in Dreiergruppen arrangierte Punkte. Es scheint sich um die Darstellung einer Efeuranke mit Korymben zu handeln, deren Wachstumsrichtung horizontal um den Kandelaberkopf herumführt. Von dieser Kandelaber-Variante[328] ist neben dem vollständigen Stück **Kat. 057** noch

328 Pernice definiert die raubtierfüßigen Kandelaber mit kelchförmigen Köpfen als einen voraugusteischen Typus. Als Argumente nennt er den zurückgenommenen Einsatz von Ornamenten und ihre kompositionelle Unterscheidung u. a. von den Schilfrohrkandelabern (Pernice 1925, 48 f.). Ein weiteres Argument für eine tendenziell frühere Datierung ist das Motiv des Efeublattes zwischen den Felidenbeinen, das von etruskischen Kandelabern bekannt ist. Der Einsatz



Abb. 77: Fußgestaltung des Schilfrohrkandelabers (Kat. 056)



Abb. 78: Kopfgestaltung des Schilfrohrkandelabers (Kat. 056)

ein Fußfragment erhalten (**Kat. 058**), das oberhalb des Schaftansatzes gebrochen ist (Abb. 82). Es ist fast identisch zu **Kat. 057**, nur die Kannelierung des Schaftes und die Sockel unter den Raubkatzenpfoten fehlen.

Bei **Kat. 057** und **Kat. 058** sind Kandelaberfuß, -schaft und -kopf als Einzelteile deutlich erkennbar. Ihre ästhetische Wirkung zeichnet sich durch figürliche und vegetabile Gestaltungselemente sowie polychrome Einlegearbeiten aus. Das Kandelaberpaar bedient mit Raubkatzenpfoten, Efeu- und Hüllblättern sowie Efeuranken das Thema üppiger Vegetation[329]. Das bei **Kat. 055** und **Kat. 056** beobachtete Streben nach illusionistische Naturnähe fehlt allerdings bei **Kat. 057** und **Kat. 058**, die hingegen fantasievoll miteinander kombinierte Ornament- und Bildformen aufweisen.

Bronzekandelaber gehören wie Kohlebecken oder Tische zu den Gegenständen, die eine teils tier- oder pflanzenähnliche Gestalt erhielten und dadurch dynamischer und besonders reizvoll

von Ornamenten und die Kannelierung des Schaftes, wie sie bei Kat. 057 auftreten, wird als eine ästhetische Weiterentwicklung des Grundtyps verstanden (Pernice 1925, 47 f.).

329 Dies postuliert Seidel (2009, 56) allgemein für die Decoration römischer Kandelaber.

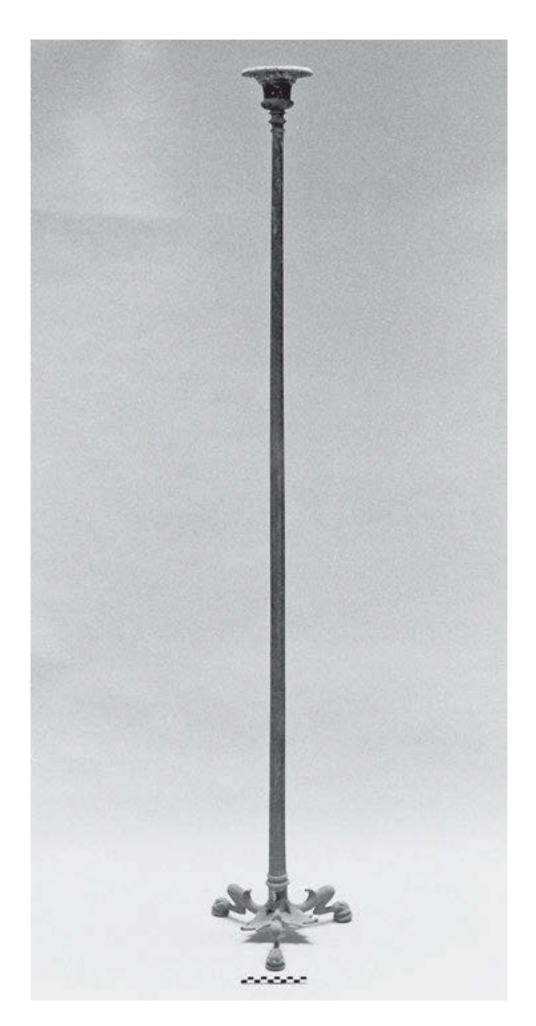


Abb. 79: Kandelaber (Kat. 057).



Abb. 80: Raubtierfüße des Kandelabers (Kat. 057).



Abb. 81: Einlegearbeit am Kandelaberkopf (Kat. 057).



Abb. 82: Raubtierfüße des Kandelabers (Kat. 058).

wirken[330]. Die Produktsprache dieser Lampenständer wurde als „Abbreviatur des dionysischen Kreises“[331] interpretiert. Die bisweilen opulente Gestaltung eines solchen Beleuchtungsgeräts ist allerdings nicht zwingend in einem göttlichen/sakralen Zusammenhang zu betrachten. Das Design als ein fantastisch-lebendiges, lampentragendes Objekt teilen sich die Bronzekandelaber mit ihren zweidimensionalen Verwandten aus der Wandmalerei. Ob sich die beiden Kandelaberversionen gleichzeitig oder unter gegenseitiger Beeinflussung entwickelt haben, lässt sich auf Grundlage des

330 Nach Wallace-Hadrill (2008, 376) spielt der Decor von Bronzekandelabern lediglich mit zwei Themen: ‚Marmorsäule mit korinthischem Kapitell‘ und ‚Vegetationsformen‘ wie Schierlingsstängel (stalk of hemlock) und Palmen. Unter Berücksichtigung der Kandelaber aus Insula I 10 und weiteren Stücken aus dem MANN lassen sich zumindest Raubtierhaftigkeit und Bildelemente wie Kratere und Büsten als weitere Darstellungsformen ergänzen.
331 Seidel 2009, 56.



Abb. 83: Lampenuntersatz aus Boscoreale-Scafati; Berlin, Antikensammlung Inv. Nr.: Misc. 8853.

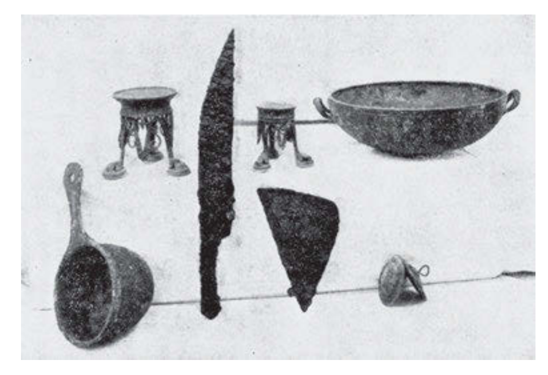


Abb. 84: Lampenuntersetzer aus I 10,8.

bisherigen Forschungsstandes nicht entscheiden[332]. Gleichwohl ergibt eine hypothetische Kombination aus gemalten Kandelabern an der Wand und realen Kandelabern in einem Raum ein ästhetisches und semantisches Wechselspiel.

Eine ähnliche Funktion wie Kandelaber haben auch kleinere Lampenuntersetzer (Abb. 83). Diese Objekte sind wesentlich seltener gefunden worden als Kandelaber und blieben bisher von der Forschung unbeachtet[333]. Aus Haus I 10,8 stammen zwei vollständige Exemplare, deren Verbleib allerdings heute unbekannt ist[334] (Abb. 84). Sie sind u. a. mit einem Stück aus der Berliner Antikensammlung (Abb. 83) vergleichbar. Ein Fußfragment aus der Casa del Menandro (I 10,4) (**Kat. 059**) lässt sich einem solchen Lampenuntersatz zuweisen (Abb. 85). Es ist aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes kaum möglich, die Gestaltung des ursprünglichen Objektes zu rekonstruieren. Lampenuntersetzer bestehen generell aus einem dreifüßigen Unterbau und einer kreisrunden Abstellfläche. Außerdem bestätigen alle bekannten Exemplare aus der Vesuvregion, dass diese Stücke auf Raubtierfüßen standen. Diese Extremitäten gehen im Fall von **Kat. 059**

332 Wallace-Hadrill (2008, 376 f.) sieht den Beitrag von Bronzekandelabern zum Decor des Wohnraumes darin, dass sie das Motiv der tragenden Säule aus den öffentlichen Kontexten nachahmen und ins Private transferieren.

333 Ihre knappe Zusammenstellung von Pernice (1925, 57–63) ist bis heute die einzige Bearbeitung des Materials: vgl. Pettinau 1990, 100; Seidel 2002, 22.

334 Allison 2006, 220 Kat. 1638. 1639; siehe Elia 1934, 318 Abb. 28.



Abb. 85: Raubtierfuß eines Lampenuntersetzers (Kat. 059).

nahtlos in dünne, flach gearbeitete Standbeine über. Der Bereich zwischen den Beinen konnte unterschiedlich gestaltet sein, mit einfachen geometrischen oder blattartigen Füllelementen[335] oder mit komplexeren Rankenornamenten wie aus Haus I 10,8[336].

Diese Untersetzer wurden auf Tischen platziert, um Lampen zu erhöhen und einen größeren Wirkradius der Flamme zu erzielen[337]. Da Lampenöl die negative Eigenschaft besitzt zu ‚kriechen', schützen sie zudem die Standfläche vor herunterlaufendem Öl[338]. In ihrer von eklektischen Tier- und Pflanzenformen geprägten Ästhetik und Produktsprache ähneln sie den Kandelabern.

3.5 Zusammenfassung der Räuchergefäße, Wärmespender und Beleuchtungsgeräte

Die Gegenstände, die in der Insula I 10 als Wärme- und Lichtquellen fungierten, geben nur einen Ausschnitt von Objekten und Designs dieser Funktionsgruppe im 1. Jh. n. Chr. wieder. Bei ihnen wiederholen sich einige Modi der Formgebung, des Ornamentierens und des bildlichen Gestaltens. Kohlebecken, Kandelaber und Lampenuntersetzer sind tierfüßige, allansichtige Bronzegeräte, die beliebig im Raum platziert werden konnten, da sie keine bevorzugte Ansichtsseite besitzen. Bronze- und Tonlampen haben allein durch ihre Formen eine konkrete Ansichtsseite, an der sich Ornamente und Bilder orientieren.

Im Vergleich zu einigen Prachtlampen aus den Vesuvstädten[339] sind die Bronzelampen aus Insula I 10 schlicht gehalten. Sie gehören zu weitverbreiteten Typen, die nur vereinzelt ornamentale oder figürliche Gestaltungselemente tragen. Sie scheinen in der Wahl ihrer Gestaltungselemente

335 Vgl. hierzu ein Stück aus dem MANN (Inv. 72211) bei Biroli Stefanelli 1990, 205 Abb. 182 oder Pernice 1925, 57 Abb. 75.
336 Bestes Vergleichsbeispiel hierfür konnte in der Villa Regina von Boscoreale ausgemacht werden: Borriello u. a. 1996, 263 Kat. 557 (Pompeji Inv. P3385b).
337 Frapiccini 2015, 191 f.
338 Goethert 1997, 22; Seidel 2009, 58. Dieses Argument gewinnt an Gewicht, berücksichtigt man die kostbaren Hölzer, die für Tischplatten verwendet wurden.
339 Vgl. Valenza Mele 1983; De Spagnolis Conticello – De Carolis 1988; Stefanelli 1990, 268–276 Kat. 47–77.

weniger den Tonlampen, als mehr den Kohlebecken und Kandelabern zu ähneln. Pflanzenteile und Tierfiguren werden zu vollplastischen Teilen des Objektes. Hingegen waren Ornamente und Bilder auf Tonlampen weniger plastisch, was nicht zuletzt auch an den unterschiedlichen Materialeigenschaften und Bearbeitungsmöglichkeiten des Tons liegt. Die medaillonartigen, flachen Diskusbilder der Tonlampen sind eng verwandt mit den Bildern anderer Kleinkunstgattungen wie z. B. Gemmen, Münzen oder Bleifässern. Während die Tonlampen semantisch offen lesbare Bilder zeigen, sind die Bildelemente der Bronzegeräte stark auf einzelne Köpfe, Masken oder Füße reduziert.

4. Gefäße

Gefäße sind kreative Experimente mit Material und Raum, sie unterscheiden ein Innen und ein Außen, um ihre Inhalte von der umgebenden Welt abzuschirmen[340]. Im Gegensatz zu den meisten archäologischen Untersuchungen werden die Gefäße aus Insula I 10 hier nicht anhand ihrer Materialien (z. B. Silber, Bronze, Glas) getrennt untersucht, sondern im Mittelpunkt dieser Untersuchung stehen Gefäßgruppen, die sich aufgrund ihrer Nutzungsweisen zusammenschließen lassen, z. B. Trinkgefäße oder Lagergefäße. Ziel ist es, das funktionale und warenästhetische Mit-, Neben- und Gegeneinander der Objekte in einem gemeinsamen (Verwendungs-)Kontext zu untersuchen[341]. Einige ästhetische Eigenschaften und semantische Zuschreibungen, wie z. B, ‚neu', ‚kostbar' oder ‚alltäglich' lassen sich allerdings erst vor dem Hintergrund der Entwicklungsgeschichte des Gefäßrepertoires begreifen.

Exkurs: Zur Genese des Gefäßspektrums von 79 n. Chr. in Pompeji

Im Jahr 79 n. Chr. befand sich das Römische Reich am Ende eines Transformationsprozesses. Innerhalb etwa eines Jahrhunderts (ca. 50 v. Chr. – 50 n. Chr.) kam es sowohl zu einer soziopolitischen Zäsur als auch zu einem radikalen Umbruch und einer Erweiterung der Warenwelt[342].

Eine deutliche Veränderung fand beispielsweise im Bereich der Feinkeramik statt. Seit dem 4. Jh. v. Chr. dominierte in Pompeji die regional produzierte, schwarz gefirnisste Campana-Ware. Bereits um 200 v. Chr. entwickelte sich hieraus eine ebenfalls in Kampanien produzierte Rotfirnisware (Vesuvian Sigillata) mit eigenem Formenspektrum[343]. Gemeinsam mit anderen lokalen Grob- und Feinwaren (z. B. Pompeian Red Ware und Ceramica a Parete Sottili) bildet sie das Warenspektrum bis in die Mitte des 1. Jhs. v. Chr. Mit der Terra sigillata hält in augusteischer Zeit eine neue ‚Massenware' Einzug[344]. Der ästhetische Unterschied zur Vesuvian Sigillata ist augenfällig: (1) die rote Engobe der Terra sigillata ist teilweise satter, glatter und von höherer Qualität; (2) Stempel

---

340 Vgl. Wolf 2019, 2.

341 Siehe hierzu grundlegend: Oettel 2006, 245–261; Wallace-Hadrill 2008, 356–440; Wabersich 2014, 209–238; Grüner 2017, 25–29.

342 Wallace-Hadrill 2008, 356–440.

343 Siehe dazu McKenzie-Clark 2012, 139 f. Der Wechsel von schwarz zu rot engobierter Keramik ist ein Phänomen, welches seit dem 2. Jh. v. Chr. in unterschiedlichen Regionen des Mittelmeeres auftritt (Wallace-Hadrill 2008, 409–412; McKenzie-Clark 2015a, 141–143).

344 Zum Ursprung der Ware um 30 v. Chr. in Arezzo und der Gründungen weiterer, infrastrukturell günstig gelegener Produktionsstätten in Pisa (um 20 v. Chr.) oder Puteoli (15/10 v. Chr.) siehe Sternini 2019, 485–494. Von dort aus wird die Ware in hohen Mengen im Mittelmeerraum verbreitet und gilt als kultureller Marker der augusteischen Epoche (Flecker 2017, 10). Einführend dazu: McKenzie-Clark 2012a, 7–14; Assenti 2017a, 589–596; Flecker 2017, 9–21; 2021; 2021a; Flecker – Haug 2017, 273–289; Allison – Pitts 2018.

kennzeichnen nun die Ware[345]; (3) das neue Formenspektrum zeigt scharfe Profilumbrüche und erinnert stark an Bronze- und Silbergefäße[346] und (4) Terra sigillata konnte reliefierten Ornament- und Bildschmuck tragen[347]. Diese ästhetischen Charakteristika (Farbe, Glanz, Form) heben diese Ware in der frühen Kaiserzeit als neu heraus[348]. In Pompeji wurde Terra sigillata insbesondere zwischen 1 und 40 n. Chr. verwendet[349]. Die Vesuvian Sigillata wurde allerdings nie von der arretinischen Ware verdrängt. Einige Befunde deuten darauf hin, dass mit dem Aufkommen der Terra sigillata auch die Nachfrage an Vesuvian Sigillata stieg, möglicherweise weil die lokale Ware einfacher oder günstiger zu erwerben war[350].

Parallel zum Erfolg der Terra sigillata fand ein technischer Fortschritt hinsichtlich der Produktion von Glasgefäßen statt: die Erfindung und Perfektionierung der Glasbläserei[351]. Nach Katherine Larson handelt es sich um eine der „most dramatic changes in material culture“[352]. Glasgefäße stellte man bis in die Frühe Kaiserzeit mithilfe der Glastöpferei her[353]. Seit der Mitte des 1. Jhs. n. Chr. konnte man dank der neuen Technik Glasgefäße deutlich kostengünstiger[354] und in größeren Mengen produzieren[355]. Einige der Gefäßformen wurden aus dem Formenspektrum der Metallgefäße entlehnt (z. B. Kleeblattkannen, Skyphoi oder Acetabula), andere neu entwickelt (z. B. Unguentaria, Vierkantkrüge)[356].

Das Material Glas wird in den antiken Schriftquellen insbesondere bezüglich seiner Durchsichtigkeit[357] sowie seiner olfaktorischen und gustatorischen Neutralität erwähnt[358]. Über diese praktischen Aspekte hinaus berichten sie auch von seiner ästhetischen Wirkung und Interaktion mit Licht[359]. Glasgefäße brachten mit ihren Formen, verschiedenen Farben[360] und glatten, glänzend

---

345 Nach Wallace-Hadrill (2008, 414) sind 2585 verschiedene Stempel mit teils unterschiedlichen Varianten überliefert.

346 Franken 1997, 31–40; Künzl 1997, 14; Flecker 2017, 10 f.; Flecker – Haug 2017, 277. Zur engen Verwandtschaft von Silber und Terra sigillata mit Fokus auf den Bildschmuck: Ettlinger 1967, 115–120; Roth-Rubi 1984, 175–193; Hildebrandt 2017, 37–49; außerdem: Rottloff 1982, 329–337.

347 Terra sigillata gehört gemeinsam mit Tonlampen und Campana-Platten zu Objekten, die sich mit dem sog. Bilderboom seit der Mitte des 1. Jhs. v. Chr. verbinden lassen: Flecker 2021; 2021a; 2017, 10 f.; 2016, 35–39.

348 Grüner 2017, 25–36.

349 Vgl. Lavizzari Pedrazzini 1984, 214–233.

350 McKenzie-Clark 2012, 141.

351 Für eine ausführliche Technikgeschichte des Glasblasens von 50 v. Chr. bis in die Mitte des 1. Jhs. n. Chr. siehe Israeli 1991, 46–55; Oettel 2006, 252; Fünfschilling 2015, 36–53; Rottloff 2015, 49–51; Naumann-Steckner 2016, 32; Larson 2019, 11–21.

352 Larson 2019, 7.

353 Laut Plinius lag der Ursprung der Glasherstellung in der Levante (Plin. nat. 36, 190–191). Diese Technik des Pressens, Absenkens, Schleifens oder anderweitig Formens von Glasgefäßen wurde trotz späterer Weiterentwicklungen von der Klassik bis in die Spätantike beibehalten. Zur Technik früher Glasgefäße: Lierke 2009, 11–46.

354 Larson 2019, 9–11.

355 Oettel 2006, 252 f.; Naumann-Steckner 2016, 32; Cool 2019, 25 f. Zum quantitativen Verhältnis von Bronzegefäßen zu Glasgefäßen aus Insula I 10 siehe Scatozza Höricht 2012, 43. Die hier erkennbare leichte Dominanz der Bronzen findet sich auch bei den Funden anderer Insulae (Scatozza Höricht 2012, 39–43).

356 Scatozza Höricht 2012, 58–60; Fünfschilling 2015, 176–179. Zur decorativen Formgebung von Glasgefäßen u. a. Rottloff 2015, 23–27.

357 Mart. 5, 85, 1. Dem Gastgeber wird in dieser Passage unterstellt, dass er als einziger nicht aus einem Glasgefäß trinke, damit man anhand seines undurchsichtigen Kelches nicht sähe, dass er besseren Wein bekäme als seine Gäste. Seneca (naturales quaestiones 1, 3, 9) bemerkt, dass Früchte dem Betrachter viel größer und schöner in einem Glas erschienen, als sie wirkliche seien. Die Darstellungen der Glasgefäße in der pompejanischen Wandmalerei zielen auf den Effekt der Transparenz und der Verzerrung sowie auf die illusionistische Vergrößerung dessen, was sich in ihnen oder hinter ihnen befindet (Naumann-Steckner 1991, 86–98; 1999, 25–33). Die formtypologische Korrektheit in der Wiedergabe wird jedoch vernachlässigt (Hartner 1999, 37).

358 Petron. 50, 6 f.

359 Zu Beschreibungen vom Licht- und Farbenspiel des Glases in der römischen Dichtung siehe Barham 2021, 146–149.

360 Newby – Painter 1991, 2–9. Zum Rohglas und dessen Färbungsmöglichkeiten: Lierke 2009, 2 f.; Rottloff 2015, 9 f.

transparenten Oberflächen neue materialästhetische Qualitäten in das Warenspektrum der Zeit ein. Insbesondere der Farbenreichtum machte Glas im frühen 1. Jh. n. Chr. attraktiv[361]. Zum Zeitpunkt des Vesuvausbruchs 79 n. Chr. zählte Glas zu den neuesten Materialien am Markt[362].

Die römischen Bronzegefäße schauen 79 n. Chr. bereits auf eine längere Entwicklungsgeschichte zurück. Die Gefäße der sogenannten Ersten Generation (2. – 1. Jh. v. Chr.) wurden gegossen und im Anschluss durch Hämmern und Treiben in ihre endgültige Form gebracht. Das Repertoire an Formen war limitiert[363]. Seit augusteischer Zeit wurde die ‚Zweite Generation' der Bronzegefäße nicht mehr durch Treiben und Drücken, sondern mithilfe einer Drehbank hergestellt[364]. Dies führte sowohl zu einer seriellen und kostengünstigeren Produktion als auch zu einer Qualitätssteigerung (ebenmäßigere Gefäßformen, dünnere Gefäßwände)[365]. Es treten vermehrt applizierte Figuren an Attaschen oder als Griffverzierungen auf[366]. In ihrer Herstellungstechnik und ihrer Qualität lassen sich die frühkaiserzeitlichen Trink-, Schank- und Serviergefäße aus Bronze mit denen aus Silber vergleichen[367]. Der Konsum von Bronzegefäßen ist in Pompeji allerdings kein Luxusphänomen, da sich auch in sehr kleinen Häusern (z. B. Casa L. Volusius Faustus I 2,10) eine große Zahl reich verzierter Bronzegefäße fand[368].

Für Silbergefäße lässt sich anhand antiker Schriftquellen die ausführlichste Kulturgeschichte skizzieren[369]. Seit dem 3. Jh. v. Chr. verwendete die römische Aristokratie die in dieser Zeit noch ausgesprochen seltenen silbernen Luxusgefäße. Der Besitz größerer Mengen wurde – späteren Quellen zufolge – gesellschaftlich kritisiert, widersprach er doch der römischen Sittlichkeit[370]. Aufgrund mehrerer Kriege und erfolgreicher Eroberungen im 3. und 2. Jh. v. Chr. kamen Silber, Silbergefäße und -geräte in großer Zahl nach Rom[371]. Silbergeschirr zählte im 1. Jh. v. Chr. bei der Oberschicht als obligatorischer Bestandteil elitärer Conviviumsausstattung. Bis zu dieser Zeit war römisches Silbergeschirr in seiner Gestaltung schlicht und ohne figürlichen Schmuck. Ornamente wurden nur selten

---

361 Barham 2021, 150–153. Vor allem blau war bis zur Mitte des 1. Jhs. n. Chr. ein beliebter Farbton (Klein 1999, 10). Etwa seit flavischer Zeit rückte dann die völlig farblose Transparenz und die Ähnlichkeit zum kostbareren Bergkristall in den Vordergrund (Fünfschilling 2015, 174). So verdrängen beispielsweise dann die naturfarbenen Rippenschalen ihre farbigen Vorgänger (Klein 1999, 9). Zur geschätzten Eigenschaft der Durchsichtigkeit von Glas und Bergkristall: Raff 1994, 42.

362 Eine Reihe von Glasgefäßen aus Pompeji zeigen beispielsweise trotz italischer Produktion noch starke syrische Einflüsse in ihrer Verzierung (Scatozza Höricht 1991, 76–85).

363 Petrovszky 1993, 21–28; Oettel 2006, 246.

364 Bei diesem Fertigungsprozess werden rohe Grundformen auf eine Drehbank aufgespannt und in Rotation gebracht. Durch das Abtrennen von Spänen kann sowohl die Form erstellt wie auch die Oberfläche behandelt werden: Vitr. 9, 1, 2; Plin. nat. 7, 198. Weitere Schriftquellen zur Drehtechnik aufgeführt und kommentiert bei Mutz 1972, 18–20. Zu Aufbau und Funktionsweise einer Drehbank für Metallgefäße sowie den verwendeten Werkzeugen siehe Mutz 1972, 14–18. 39 f. Zu technischen Details und Bearbeitungsspuren einiger Bronzegefäße aus der Vesuvregion: Mutz 1972, 67 (Patera aus dem MANN). 75 (Patera aus dem Depot von Pompeji). 104 (Schale aus Herculaneum).

365 Es ist nicht auszuschließen, dass die Drehbank ursprünglich für Silbertoreuten eingeführt und später für Bronzegefäße adaptiert wurde (Oettel 2006, 248 f.).

366 Petrovsky 1993, 29.

367 Oettel 2006, 247. Kochtöpfe und einfaches Küchengeschirr werden weiter in der Technik der ‚1. Generation' hergestellt (Oettel 2006, 249).

368 Sarnataro 2002, 403 f.; Bielfeldt 2014a, 171–173.

369 Siehe allgemein zu römischen Silbergefäßen u. a. Micheli 1991, 111–124; Biroli Stefanelli 2006, 19–29; Hildebrandt 2015, 102–15; Naumann-Steckner 2009, 72–79; Lapatin 2015, 330–332. Zu Silbergefäßen in der Wandmalerei siehe Tamm 2005, 73–89; Gorecki 2014, 176 f. Hier waren weniger die korrekte formtypologische Wiedergabe als vielmehr der mit ihnen einhergehende Reichtum, das glänzende Material und die allgemeine Formenvarianz zeigenswert.

370 Zum seltenen Vorkommen von Silbergeschirr in mittelrepublikanischer Zeit siehe u. a.: Münzer 1900, 1422–1424; Künzl 1997, 9; Weeber 2007, 3; Plin. nat. 18, 39. 33, 142–143.

371 Unter anderem berichtet Plutarch, dass die erste große Zahl an Silbergefäßen nach dem 3. Makedonischen Krieg und dem Sieg des Aemilius Paulus (168 v. Chr.) nach Rom kam (Plut. Aem. 32). Dies wiederholte sich nach dem Sieg des Lucullus über das Königreich Pontos (63 v. Chr.) (Plut. Luc. 37).

eingesetzt[372]. Hochwertig gedrehte Bronzegefäße, bildverzierte Sigillata und dünn geblasene Gläser konkurrierten anscheinend seit der Mitte des 1. Jhs. v. Chr. mit den Silbergefäßen. Spätestens seit augusteischer Zeit zeigt sich ein quantitativer und qualitativer Anstieg an decorativem Aufwand. Nun treten vermehrt auffällige Verzierungen wie z. B. Figuren und Bilder[373] sowie Vergoldungen der Silberoberflächen auf[374].

Diese Entwicklungen der verschiedenen Gefäßgattungen sind vor dem soziohistorischen Hintergrund der späten Republik und frühen Kaiserzeit verständlich. Die politischen und sozioökonomischen Entwicklungen führten dazu, dass sich die bisherige gesellschaftliche Dichotomie – eine kleine, enorm kaufkräftige Elite und eine breite, arme nicht-Elite[375] – feiner ausdifferenzierte. Es kam zu einer steigenden Nachfrage nach qualitativ hochwertigeren Gefäßen, die sich nicht mehr allein durch Luxusgefäße decken ließ, sondern auch nach ‚sub-luxury' und ‚downmarket-imitation' verlangte[376]. Andrew Wallace-Hadrill bezeichnet diese sozioökonomische Veränderung als ‚consumer revolution'[377], die sich unmittelbar in dem sich schnell wandelnden Gefäßangebot zeigt. Die technischen und ästhetischen Innovationen orientierten sich nicht, wie lange Zeit in der Forschung postuliert, einer Materialhierachie folgend am ökonomisch kostbarsten Material. „Vielmehr zeigt sich, dass man keineswegs von einer geradlinigen Tradition oder Materialhierachie sprechen kann, die exklusiv von Gold und Silber bestimmt wird, […]. Dazu sind die verschiedenen Beziehungen zwischen Gefäßen aus Metall, Edelstein, Ton, Glas, glasierter Keramik und anderen Materialien viel zu diffizil, müssen in ihrem jeweiligen Kontext betrachtet, insbesondere in ihrem technischen und künstlerischen Umfeld analysiert […] werden"[378]. Forschungen zu diesen trans- und intermateriellen Beziehungen von Objekten stehen allerdings noch am Anfang[379].

Für die sich anschließende Untersuchung der funktionalen und semantischen Qualitäten der Gefäße sowie ihrer Form- und Materialästhetik, lässt sich das Material in Aufbewahrungs- und Lagergefäße, Auffanggefäße, Ausschankgefäße, Serviergefäße und Trinkgefäße unterteilen. Aus der Einordnung der Gefäße anhand ihrer Nutzungsweise resultiert eine Zusammenstellung von Gefäßformen, die sich bisweilen mit den etablierten Typologien deckt.

4.1 Aufbewahrungs- und Lagergefäße: Dosen, Gläser und ‚Unguentaria'

Nicht nur Kisten oder Kästchen, sondern auch verschiedene Gefäße dienten zum Lagern, Aufbewahren und Verschließen von Hausrat. Zum breiten **Formenspektrum** zählen zylindrische Dosen mit einem runden Querschnitt und meist mit einem Deckel aus Bronze (**Kat. 060. 062**) (Abb. 86. 88) oder Knochen (**Kat. 061**) (Abb. 87)[380]. Davon unterscheiden sich die gläsernen Vierkantkrüge

---

372 So besteht der Silberschatzfund aus Tivoli (1. Jh. v. Chr.) aus wenigen Stücken mit einem sparsamen Umgang mit Figuren und Ornamenten. Lediglich die tiefen Becher tragen Ornamentleisten an der Lippe sowie am Fuß. Die Schlaufenform der Griffe ist von griechischen Gefäßen des 4. Jh. v. Chr. übernommen worden (Künzl 1997, 11 f.).

373 Künzl 1997, 16; Hielscher 2021a. Die Motive lassen sich unter ‚mythologische Szenen', ‚Dionyosos und sein Gefolge' und ‚Ausdrucksformen des allgemeinen Lebensgefühls' zusammenfassen. Baratte (1998, 8) meint, im Bildschmuck der Objekte artikuliere sich die zeitgenössische Mode und der Geschmack des Besitzers. Einer der wichtigsten Themenkreise des 1. Jhs. n. Chr. bis in byzantinische Zeit sei der meist nur in Anspielungen greifbare dionysische Sagenkreis.

374 Silber wurde in der Antike weiß und glänzend wahrgenommen (Boardman 1987, 279–295). Folglich imitiert Schwarzfirnisware nicht, wie oft vorgeschlagen, oxidierte Silberoberflächen (vgl. Wabersich 2014, 210–212). Zur Feuervergoldung von Silbergefäßen: Plin. nat. 33, 58–68. 80–94. 99 f.; Anheuser 1999; Hildebrandt 2015, 102 f.

375 Siehe dazu Fehr 2014, 579–601.

376 Wallace-Hadrill 2008, 391–408 (insb. 370 f.).

377 Wallace-Hadrill 2008, 356–440; Flecker 2021; Hielscher 2021a.

378 Wabersich 2014, 222.

379 Siehe dazu Engels 2021, 246–261; Flecker 2021, 263–280; Haug – Hielscher 2021, 3–24

380 Stefani 2003, 183; Allison 2006, 134.





Abb. 86: Bronzegefäß (Pyxis) (Kat. 060).

Abb. 87: Knochengefäß (Pyxis) mit Deckel (Kat. 061).

(**Kat. 063–064**)[381] (Abb. 89) sowohl in ihrer Form als auch in ihrem Material[382]. Die beinahe kubische Gestalt und die kurzen, nicht über den Gesamtumriss herausragenden Henkel ermöglichen eine platzsparende Lagerung (vgl. Abb. 90). Eine Gefäßvariante sind die Aufbewahrungsgläser mit einer deutlich weiteren Öffnung (**Kat. 064–065**). Sie unterscheiden sich von den Vierkantkrügen außerdem durch das Fehlen des Halses und des Henkels. Eine weitere Gruppe bildet eine Vielzahl bemerkenswert kleiner Glasfläschchen und -ampullen mit geringem Fassungsvolumen und schmaler Öffnung (**Kat. 066**)[383]. Ihre Formen variieren zwischen kugeligen und langgezogenen, tropfenähnlichen Gefäßkörpern mit langem Hals (Abb. 91). Ein breiter und nach außen umbiegender Gefäßrand ist allen Beispielen gemeinsam. Die Form des Fläschchens **Kat. 067** ist innerhalb dieser Gruppe ungewöhnlich, denn sie ähnelt einer Transportamphora (Abb. 92)[384]. Diese visuelle Referenz ist erkennbar, obwohl die charakteristischen Henkel fehlen. **Kat. 067** besaß außerdem einen Tragering sowie einen Verschluss aus Bronze.

All diese Aufbewahrungsgefäße ähneln sich in ihrer schlichten Gestaltung, die unabhängig vom Material auf aufwändige Ornamente und Figurenschmuck weitgehend verzichtet. Die Verzierungen der zylindrischen Dosen aus Bronze und Knochen beschränken sich auf ein ausgearbeitetes Profil am oberen und unteren Rand (**Kat. 060–061**) und auf ein den Gefäßkörper umlaufendes, horizontales Ringmuster (**Kat. 060–062**). Die Henkel der ansonsten kaum verzierten Glaskrüge (**Kat. 063–064**) sind meist flach und mit einem Muster aus parallel verlaufenden Rillen decoriert[385].

381 In der Casa del Menandro (I 10,4) fanden sich neun dieser Glasgefäße gemeinsam mit den Spuren einer Holzkiste (Maiuri 1933, 458 f.; Stefani 2003, 178; Allison 2006, 69 f. 74; hier Kat. 021). Weitere Vierkantkrüge sind über die Insula verstreut gefunden worden. Alle Glasfunde aus Insula I 10 sind bei Scatozza Höricht 2012, 109–116 katalogisiert.

382 Vierkantgefäße aus Glas kommen im Verlauf der frühen Kaiserzeit auf. Die ersten Funde stammen vom Magdalensberg aus augusteischer Zeit, aus Cosa um 40–45 n. Chr. und aus Aventicum nach 50 n. Chr. (Honroth 2007, 89). Ab flavischer Zeit sind sie weitverbreitet und gehören zu den beliebtesten und am längsten produzierten Glasgefäßen (Rottloff 1999, 41).

383 Die hier angeführten Stücke stehen stellvertretend für über 60 Exemplare, die über die gesamte Insula verstreut zutage kamen. Explizit zu den Stücken aus der Casa del Menandro (I 10,4): Stefani 2003, 178. Allison verzeichnet für Insula I 10 insgesamt 61 Katalogeinträge, von denen 12 aus unterschiedlichen Gründen heute nicht mehr erhalten sind (Allison 2006, 443).

384 Zum Vorkommen gläserner Amphoren u. a. Hilgers 1969, 36.

385 Griffe und Henkel von Glasgefäßen sind umso breiter, je größer das Fassungsvolumen ist (Welker 1999, 50–56).

Der einzige Bildschmuck ist der bei **Kat. 060** als vollplastische Kinderfigur gestalte Knauf[386]. Der kleine Knabe (Abb. 93) sitzt auf dem Deckel der Bronzedose, das linke Bein ist angewinkelt und unter das gestreckte rechte Bein geschoben. Die linke Hand ist auf das linke Knie gelegt, die Rechte hingegen erhoben. In jeder Hand hält er einen Gegenstand, dessen Identifikation entscheidend für die ikonografische Bestimmung der Figur ist. In seiner Linken liegt eine Kugel oder ein Ball. Der Gegenstand in seiner Rechten ist schlecht erhalten und wird als eine Weintraube interpretiert, die den Knaben als Bacchus kennzeichnet[387]. Aufgrund der länglichen Form dieses Attributs könnte es sich jedoch ebenso um den Körper eines Vogels handeln. Gemeinsam mit dem für Kleinkinder weitverbreiteten Sitzschema[388] zählen die Attribute Ball und Vogel zu den klassischen Sujet-Darstellungen Pompejis[389].

Bemerkenswert an dieser Figur ist ihr kompositorisches Zusammenspiel mit der Form und Nutzungsweise der Dose. Da sich das Scharnier des Deckels im Rücken des Knaben befindet, ist die frontale Ansichtsseite der Figur die intendierte Zugangsseite zum Objekt (Abb. 94). Die Sitzposition des Knaben verweist auf die Ausrichtung des ansonsten allseitigen Gefäßes und erleichtert so dessen Bedienung. Darüber hinaus entsteht durch die Blickrichtung des Knaben und seinen präsentierenden/einladenden Gestus mit erhobenen rechtem Arm ein direkter Kontakt und eine Interaktion mit einem potenziellen Benutzer. Der Knabe streckt sich ihm entgegen und zeigt, ja präsentiert regelrecht stolz das, was er in seiner rechten Hand hält. Möchte man **Kat. 060** benutzen, kommt man nicht umhin, den Knaben zu ergreifen, was dessen abgenutzter Erhaltungszustand gut dokumentiert. Der Griff geht vollkommen in dem plastischen Decor auf und wird bei der Benutzung mit der Hand umschlossen.

Aufgrund einer ähnlichen Verwendung als Aufbewahrungs- oder Lagergefäße lassen sich die Objekte **Kat. 060–067** gemeinsam untersuchen. Für einige Stücke lässt sich diese Verwendung noch weiter spezifizieren. Allison bestimmt **Kat. 060** (Abb. 86) als Pyxis, die in den antiken Quellen als Behältnisse für Schmuck, Kosmetika oder Medizin bezeichnet ist[390]. Jedoch ist mit diesem Begriff keine bestimmte Gefäßform oder Materialwahl verbunden, doch charakterisieren sie eine geringe Größe und das Vorhandensein eines Deckels. Auch das Gefäß **Kat. 061** (Abb. 87) wird mehrfach als Kosmetikgefäß angesprochen[391]. Konkreter lässt sich die Nutzung von **Kat. 062** (Abb. 88) beschreiben. Das Bronze-Etui gehört zu einem Fundkomplex medizinischer Geräte aus der Casa del Fabbro (I 10,7)[392] und war das Aufbewahrungsgefäß für Spatel, Skalpelle und Sonden. Die in der Vesuvregion mehrfach belegten medizinischen Sets mit dazugehörigen Aufbewahrungsdosen ähneln einander sehr[393].

Was in den verschiedenen Vierkantgefäßen aus Glas (**Kat. 063–064**) (Abb. 89) aufbewahrt wurde, ist unklar. Selten sind chemische Analysen bei diesen Gefäßtypen angewandt worden und nur in einem Fall ließen sich Reste von Fetten nachweisen[394]. Vermutlich dienten sie der Konservierung von Lebensmitteln[395], was die antiken Quellen hinsichtlich der Nutzungsmöglichkeit von

---

386 Als bestes Vergleichsstück lässt sich ein Objekt aus dem Antiquarium von Stabiae (Inv. Nr. 63528) ausmachen. Bis auf die fehlende Deckelfigur, die als schlichter Knauf auftritt, sind diese Objekte nahezu identisch.
387 So Allison 2006, 235.
388 Zum Sitzschema siehe Franzoni 1980, 215 Abb. 196; Stucky 1993, Taf. 11 Abb. 38; Beumont 2003, 77–81.
389 Die Darstellung eines sitzenden Kindes mit Ball und Vogel findet sich beispielsweise in der Wandmalerei der Casa de Successus (I 9,3), Raum (5), Nordwand.
390 Allison 2006, 235. Ein in Form, Größe und Material vergleichbares Stück aus Pompeji wird bei D'Ambrosio 2011, 11 Kat. 10 als Aufbewahrungsgefäß für „ogetti da toilette" angesehen. Eine Zusammenstellung und Auswertung antiker Quellen, die den Terminus Pyxis verwenden, findet sich bei Hilgers (1969, 266 f.).
391 Vgl. Stefani 2003, 183; Allison 2006, 134; ein identisches Gefäß aus Haus II 1,2 bei D'Ambrosio (2001, 11 Kat. 9).
392 Von den ursprünglich drei Objekten hat sich heute nur noch eines erhalten: vgl. Elia 1934, 294 Abb. 14; Allison 2006, 206 f. Kat. 1508. 1517. 1522.
393 Zu den Sets: Künzl 1982, 28 f.; Riha 1986, 80; Bliquez 1994, 66–69. Zu den Aufbewahrungsdosen: Bliquez 1994, 67. Siehe hierzu auch Teil III Kap. 6.
394 Scatozza Höricht u. a. 1993, 558 f. Zu weiteren Beprobungen außerhalb der Vesuvregion: Fünfschilling 2015, 161.
395 Harter 1999, 34 f.; Ciarollo 2012, 345 f.



Abb. 88: Etui aus Bronze (Kat. 062).



Abb. 89: Vierkantkrüge und -gläser aus I 10,4 (Kat. 063. 064).



Abb. 90: Römischer Vierkantkrug, 1. Jh. n. Chr., New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 81.10.20.

Glasgefäßen bestätigen[396]. Aber auch kosmetische oder medizinische Salben sind als Inhalt nicht auszuschließen[397]. Dank der Transparenz des Werkstoffes war es möglich, die Inhalte zu sehen oder zu kontrollieren, ohne das Gefäß zu öffnen[398]. Ein praxisbezogener Nachteil ihrer eckigen Form besteht darin, dass sie mühsam zu entleeren ist[399].

Die besonders kleinen Glasfläschchen (**Kat. 066–067**) (Abb. 91. 92) werden mit den Termini Unguentaria und Balsamaria bezeichnet[400]. Eine konkrete Gefäßform ist mit diesen in der Forschung inkonsequent verwendeten Begriffen nicht verbunden. Sie gelten generell „als Gefäss(e) für

396 Columella 12, 4, 4–5; Aspicius 1, 13. 21–22.
397 Vgl. Bischop 2007, 172–177.
398 Columella (12, 56, 3) beschreibt für Vorratsbehälter, man solle bei Glasgefäßen lieber viele statt große nehmen. Dort heißt es weiter, dass sie einen weiten Rand besitzen sollen und einen gerade verlaufenden Gefäßkörper, damit die Entnahme von Eingemachten einfach sei.
399 Honroth (2007, 92) hat dies anhand eines Experiments getestet. Einige Befunde legen nahe, dass die Krüge in weniger gut ausgestatteten Haushalten auch bei Tisch verwendet wurden (Harter 1999, 36). Darüber hinaus konnten die Vierkantgläser in Zweitverwendung als Asche-Urnen dienen: Welker 1999, 52; Honroth 2007, 93 Anm. 305; vgl. hierzu auch Allison 2006, 126 Kat. 726. 249 Kat. 1921.
400 Allison (2006) unterscheidet in Unguentarium, Balsamarium und ‚bottiglia': Allison 2006, 18. 22–24.



Abb. 91: Farbige Unguentaria und Balsamaria aus I 10,4 (Kat. 066).

einen besonderen Inhalt“[401]. Aufgrund der Geruchsneutralität und eines bemerkenswert kleinen Fassungsvolumens geht man davon aus, dass in ihnen Öle, Salben oder andere kostbare Flüssigkeiten als Medizin oder Kosmetika aufbewahrt wurden[402]. Die genaue Substanz in einem solchen Glasfläschchen lässt sich lediglich durch Beproben bestimmen, da Form oder Farbe des Gefäßes keine Hinweise liefern[403]. Trotz gleicher Gestalt wurden manche dieser Unguentaria/Balsamaria unterschiedlich verwendet[404].

Weil auch Schriftquellen gläserne Weinamphoren erwähnen[405], wurde dieser Inhalt für **Kat. 067** diskutiert. Ihre geringe Größe und das Fehlen der Tragegriffe machen dies aber unwahrscheinlich. Tragering und Stopfen aus Bronze legen hingegen nahe, dass man das Gefäß am Körper mit sich führte. Nach Allison war der Verschluss ursprünglich aus organischem Material wie z. B. Kork verdichtet. Ihr zufolge nahm man dieses Objekt mit in die Thermen, da es wie andere Unguentaria/Balsamaria mit Parfüm oder Duftöl gefüllt gewesen war[406].

401 Fünfschilling 2015, 143 f. Zu einer form-typologischen Durchdringung dieser Gefäßgattung (hier: ‚ampullae vitreae‘) anhand der Grabfunde in Italien siehe De Tommaso 1990, 37–90. Zu den verschiedenen Termini in den antiken Quellen: De Tommaso 1990, 5 f.

402 Isings 1957, 22–26; De Tommaso 1990, 19–28; Allison 2006, 18. 22; Fünfschilling 2015, 143; Muscolino 2020, 67–69.

403 In einem blau-grünen, birnenförmigen Unguentarium aus der Casa del Menandro (I 10,4) fanden sich noch Reste eines schwarzen, karbonisierten Pulvers, die bislang nicht beprobt wurden (Allison 2006, 104 Kat. 541). Ebenso unbeprobt blieb Allison 2006, 104 Kat. 544.

404 In der Casa di Giulio Polibio (VI 17,36) ist ein Unguentarium dokumentiert, das ein Medikament mit Spuren von Analeptika enthielt. In der Villa von Oplontis sind hingegen in form- und maßgleichen Gefäßen Kosmetika durch Spuren von Rosmarin, Zitrone und Pinie nachgewiesen (Ciarollo 2012, 348 f.). Vgl. hierzu auch Ebbinghausen – Karl 1989, 427–432.

405 Petr. Satyrica 34, 6.

406 Allison 2006, 44. Obwohl Allison dies auch nicht explizit als Argument anführt, kann eine bronzene Strigilis (Allison 2006, 43 Kat. 21), die mit diesem Gefäß zusammen an der Ostwand von Raum (3) gefunden wurden, einen



Abb. 92a–b: Amphorenförmiges Glasfläschchen aus I 10,1 (Kat. 067).

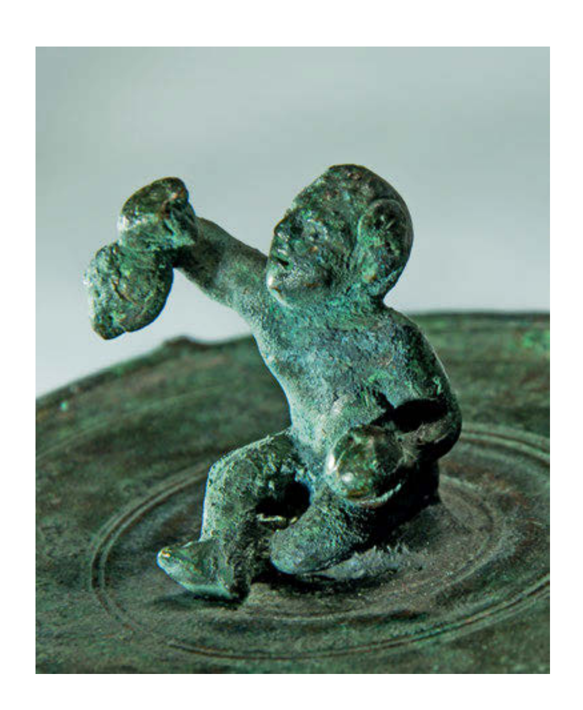


Abb. 93: Knabenfigur auf Pyxis (Kat. 060)



Abb. 94: Knabenfigur (Rückansicht) auf Pyxis (Kat. 060)

Grundsätzlich ist die decorative Gestaltung der Aufbewahrungs- und Lagergefäße schlicht. Ornamente oder Bilder fehlen fast vollständig. Vierkantgefäße, die sich insbesondere durch ihre unübliche, kantige Form von den anderen abheben, waren in erster Linie funktional. Die technischen Materialeigenschaften des Glases standen im Vordergrund. Dies gilt auch für Unguentaria/Balsamaria, die sich ästhetisch durch ihre Dünnwandigkeit und unterschiedliche Farbigkeit auszeichnen[407].

4.2 Ausschankgefäße: Kannen, Krüge und Tischamphoren

Sowohl Kannen und Krüge als auch Tischamphoren dienten als Schank- und Serviergefäße für Flüssigkeiten. Krüge und Kannen besitzen nur einen Griff, Tischamphoren hingegen zwei. Kannen weisen als einziges Schankgefäß eine ausgeformte Ausgussöffnung auf (sog. Schnabel, Schnaupe oder Tülle).

Die Form der Krüge aus Insula I 10 lassen sich in zwei Gruppen unterteilen: (1) oval/birnenförmige (**Kat. 069–071**) (Abb. 95–97) und (2) dickbauchig/tropfenförmigen (**Kat. 072–073**) mit ausladender Gefäßöffnung (Abb. 98–99). Die Form von **Kat. 068** ist außergewöhnlich (Abb. 100), denn es handelt sich um einen zylindrisch geformten Krug mit kurzem Hals und schmaler Öffnung. Weder aus Herculaneum noch aus anderen Fundkontexten der Vesuvregion ist diese Gefäßform bekannt[408]. Möglicherweise wurden diese Objekte nur in kleiner Stückzahl lokal produziert[409]. Von den Krügen unterscheiden sich die Kannen **Kat. 074–078** durch ihre kleeblattförmigen Gefäßöffnungen und die ausgeformten Ausgüsse. Die übrige Gefäßform nimmt sich sehr verschieden aus. So ist bei **Kat. 074** (Abb. 101) vor allem der kugelige, bei **Kat. 075** (Abb. 102) hingegen der ellipsoide

Hinweis auf die Benutzung beim Baden geben (Allison 2006, 290). Zu zwei Aryballoi aus Glas, die ebenso gedeutet werden und das gleiche Verschlusssystem aufweisen, siehe Bischop 2007, 174 Kat. 8. 281 Kat. 33.

407 Diese Charakteristika gelten insbesondere für diese Gefäße in augusteischer Zeit: Fünfschilling 2015, 147 f.

408 Stefani 2003, 170; Allison 2006, 102.

409 Allison 2006, 102 nutzt hierfür den Begriff ‚flask' (Flasche), ohne dies näher zu bestimmen. Es scheint keine antike Bezeichnung zu geben, da dieser Typus immer als ‚flask', ‚bottle' (Isings 1957, 68) oder ‚bottiglia' (Stefani 2003, 170) bezeichnet wird.

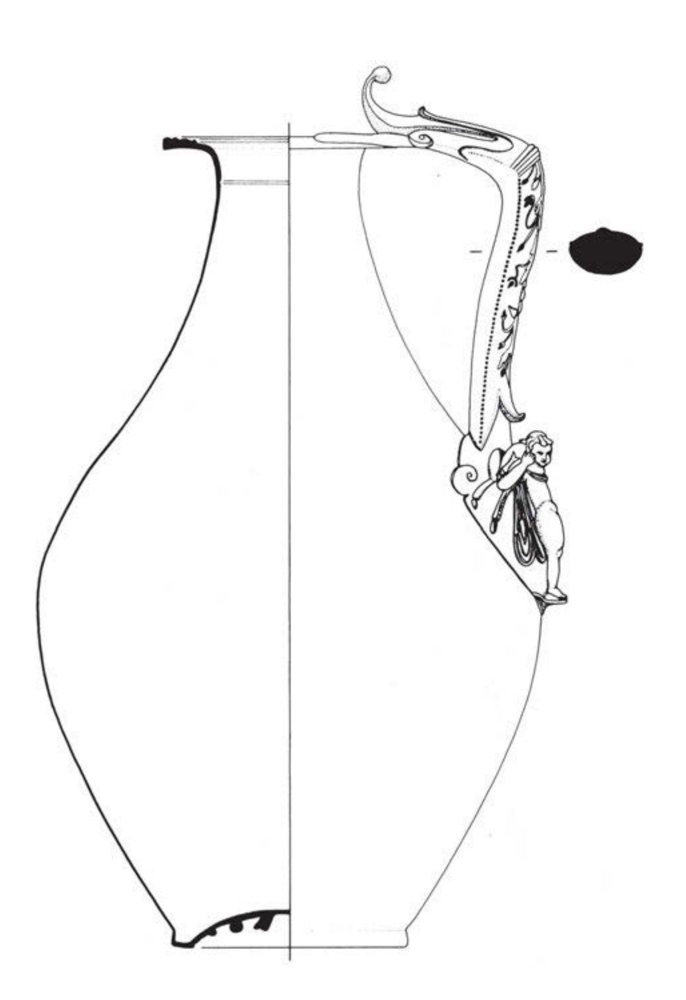


Abb. 95: Bronzekrug (Kat. 069), Zeichnung nach Tassinari 1993.

Körper charakteristisch. Die Kanne **Kat. 076** ist hingegen konisch geformt mit stark eingezogener Schulter (Abb. 103). Ihr ähneln die Kannen **Kat. 077** und **Kat. 078**, die aufgrund ihres bauchigeren Gefäßkörpers und breiteren Halses gedrungen wirken (Abb. 104–105).

Alle Kannen und Krügen besitzen nur einen einzelnen Henkel. Die Krüge **Kat. 069–073** erhalten erst durch die Anbringung eines solchen Griffes eine bestimmte Ausrichtung. Bei den Kannen **Kat. 074–078** dienen Griff und Ausgusstülle zur Orientierung.

Drei Schankgefäße aus Insula I 10 (**Kat. 079–081**) unterscheiden sich sowohl von den Kannen als auch den Krügen durch das Vorhandensein eines zweiten, seitlich angebrachten, geschwungenen Griffes (Abb. 106–108). Ihre Formen sind einander sehr ähnlich, lediglich die Proportionen von **Kat. 080** sind etwas schlanker. Ihre birnenförmigen Gefäßkörper und die fehlenden Ausgusstüllen erinnern an Krüge. Für **Kat. 079–081** verwendeten die Ausgräber den Terminus amphora/amphoretta. Um diese Gefäße von den gleichnamigen Lager- und Transportgefäßen aus grober Keramik zu unterscheiden[410], wird im Folgenden von Tischamphoren gesprochen[411].

Alle Henkel der Krüge, Kannen und Tischamphoren setzen oben am Gefäßrand an und schwingen (jeweils unterschiedlich stark) nach oben in einem Bogen aus, bevor sie vertikal nach unten abfallen. Die beiden Formelemente Gefäßkörper und Griff sind überwiegend integrativ arrangiert, also mittels Ornamente und/oder Figuren visuell miteinander verbunden.

410 Zu den Transportamphoren aus Insula I 10 siehe Allison 2006, 17. 436–438. Zu ihren formalen Charakteristika und ihrer Terminologie: Hilgers 1969, 35 f.

411 Insgesamt sind fünf Gefäße in Insula I 10 dokumentiert, von denen zwei verschollen sind (Allison 2006, Kat. 522. 1150). Ein weiteres Exemplar trägt keinen Decor (Allison 2006, 521).



Abb. 96: Silberkrug (Kat. 070).

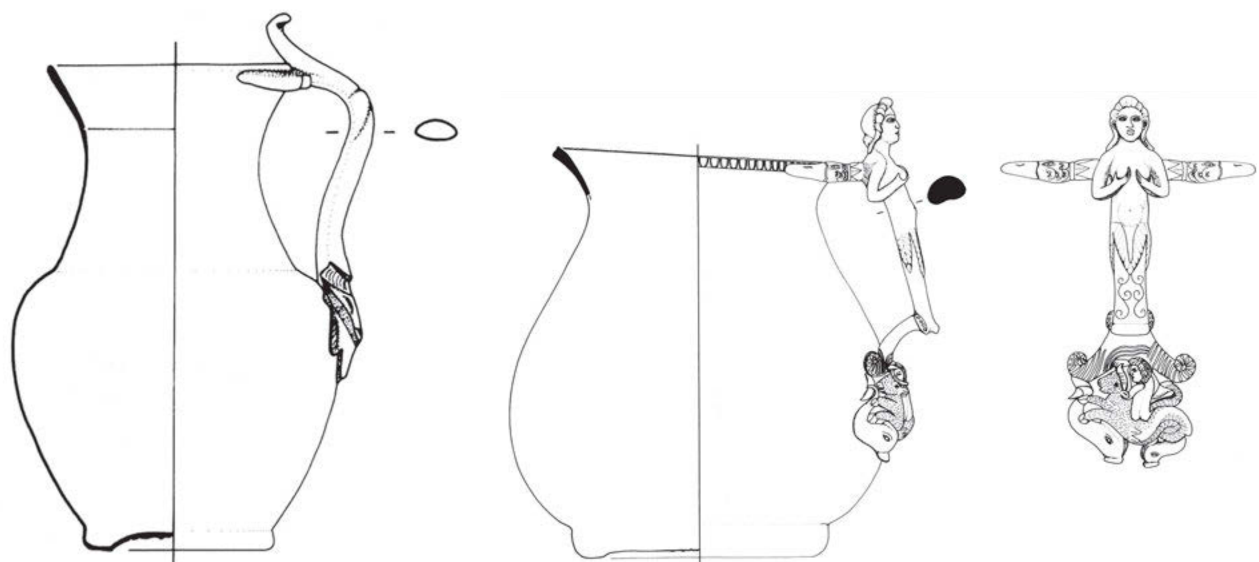


Abb. 97: Bronzekrug (Kat. 071), Zeichnung nach Tassinari 1993.

Abb. 98: Bronzekrug (Kat. 072), Zeichnung nach Tassinari 1993.



Abb. 99: Silberkrug (Kat. 073).

Alle Schankgefäße aus Insula I 10 bestanden aus dem Material Bronze oder Silber. Einzig **Kat. 068** war aus hellem, blau-grünlich gefärbtem Glas gefertigt. Die Krüge **Kat. 069. 070. 072–073**, die Kannen **Kat. 077–078** sowie die Tischamphoren **Kat. 079–081** zeigen, dass nahezu identische Gefäßformen aus verschiedenen Materialien gefertigt wurden. In der Regel sind die silbernen Gefäße (**Kat. 070. 073. 078. 081**)[412] etwas kleiner als ihre bronzenen Pendants (**Kat. 069. 072. 077. 079–080**) und sie unterscheiden sich in ihrem Ornament- und Bildschmuck, sofern sie welchen tragen. Dieser ist bei Schankgefäßen nahezu ausschließlich auf die Henkel begrenzt, die sich normalerweise aus drei Teilen zusammensetzen: dem oberen Bereich am Mündungsrand, dem Mittelteil und der unteren Attasche[413].

Der Griff ist am Mündungsrand decorativ angefügt, beispielweise in der Form zweier schlanker, sich an die Gefäßöffnung anschmiegender Vogelköpfe (**Kat. 069. 070. 072–073. 078**[414]). Obwohl die Tierhäupter die gleichen Charakteristika aufweisen (schlanker Hals, kleiner Schädel, lang gezogener Schnabel), lassen sie sich ikonografisch unterschiedlich bestimmen: als Enten- (**Kat. 069**[415]**. 072**[416]), Gänse- (**Kat. 073**[417]) oder Schwanenköpfe (**Kat. 078**[418]). Möglicherweise handelt es sich hier jedoch nicht um die Darstellung einer bestimmten Vogelart, sondern eines idealisierten Vogelkopfes, dessen Morphologie zur Form des Gefäßrandes passte.

Der obere Teil der Griffe ist bei den meisten Schankgefäßen mit verschiedenen Ornamenten oder Figuren versehen. Bei **Kat. 069** bildet ein vollplastisches, lanzettförmiges Blatt, das in einer runden Perle endet, eine ergonomische Auflagefläche für den Daumen des Benutzers (Abb. 109). Das Bedienelement entspringt aus einem in Flachrelief gearbeiteten Akanthuskelch, der sich aus drei Hüllblättern zusammensetzt. Daraus sprießen neben dem plastischen Lanzettblatt zwei sich seitlich einrollende Voluten sowie die bereits erwähnten Vogelköpfe. Das Konzept einer besonders ergonomischen Formgebung im oberen Griffbereich wiederholt sich bei **Kat. 071** (Abb. 110). Auch bei diesem Krug dient ein plastisches, umbiegendes Lanzettblatt als Grifffläche. Jedoch fehlen im Vergleich zu **Kat. 069** weitere Ornamente. Anstelle von Blättern sitzen auf den Griffen von **Kat. 073–074. 076** kleine, vollplastisch ausgearbeitete, menschliche Kopf-Appliken. Während

412 Explizit zur Form römischer Silberkrüge und Tischamphoren mit weiteren Beispielen aus der Vesuvregion: Guzzo 2006, 80; Painter 2001, 22.
413 Siehe dazu Tassinari 1975, 160–231.
414 Stefani 2006, 212 beschreibt sie als Schwanenköpfe.
415 Stefani 2003, 148.
416 Stefani 2003, 150; Allison 2006, 136.
417 Bei Stefani 2006, 211.
418 Stefani 2006, 212.



Abb. 100: Gläserner Krug (Kat. 068).

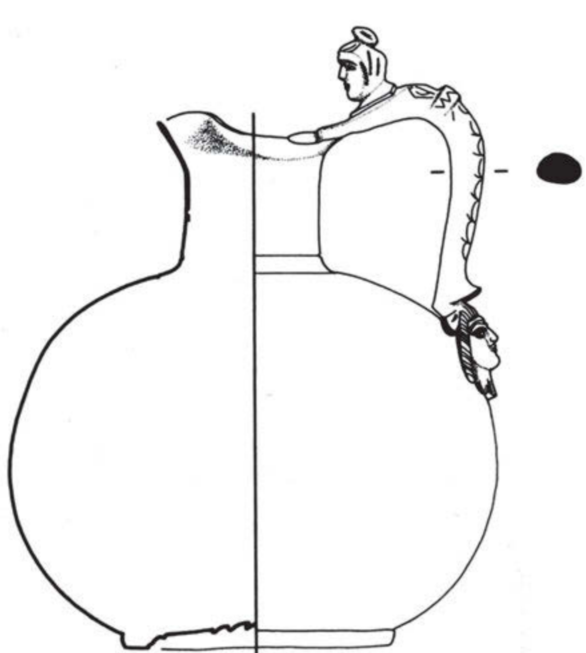


Abb. 101: Bronzekanne (Kat. 074), Zeichnung nach Tassinari 1993.

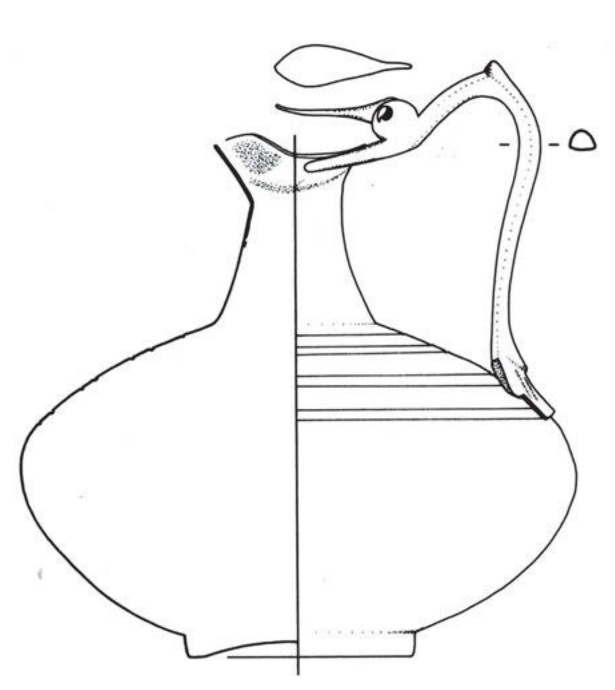


Abb. 102: Bronzekanne (Kat. 075), Zeichnung nach Tassinari 1993.

Abb. 103: Bronzekanne (Kat. 076), Zeichnung nach Tassinari 1993.

Abb. 104: Bronzekanne (Kat. 077), Zeichnung nach Tassinari 1993.



Abb. 105: Silberkännchen (Kat. 078).

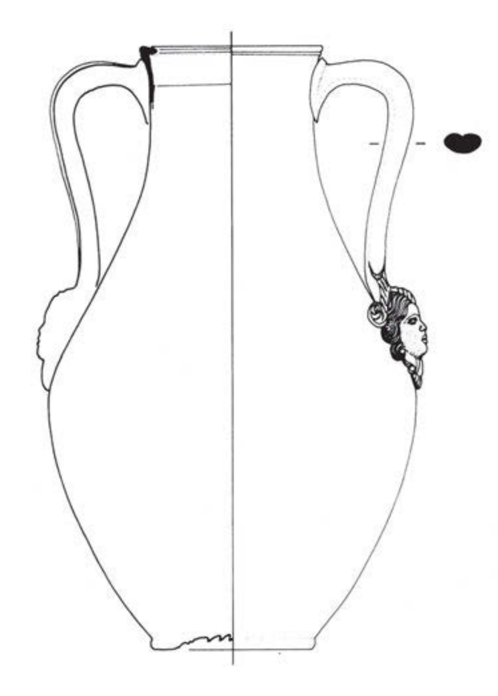


Abb. 106: Bronzene Tischamphora (Kat. 079), Zeichnung nach Tassinari 1993.

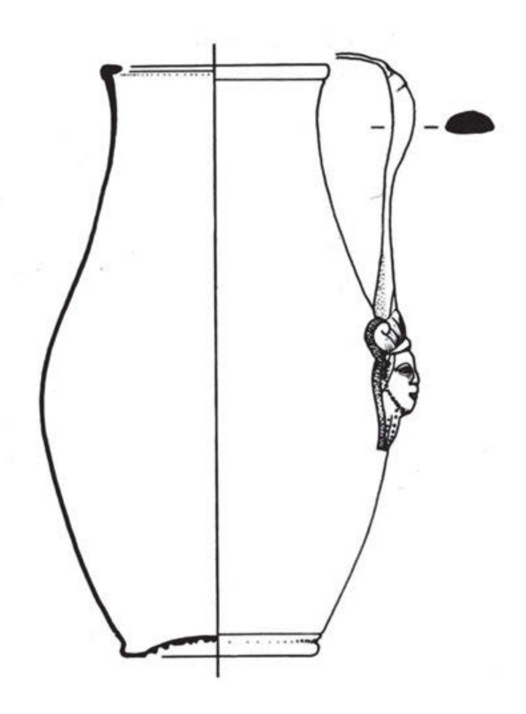


Abb. 107: Bronzene Tischamphora (Kat. 080), Zeichnung nach Tassinari 1993.

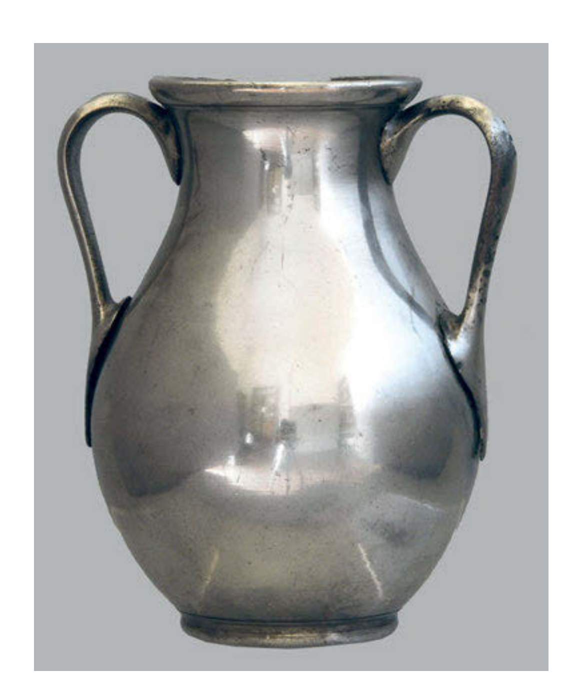


Abb. 108: Silberne Tischamphora (Kat. 081).

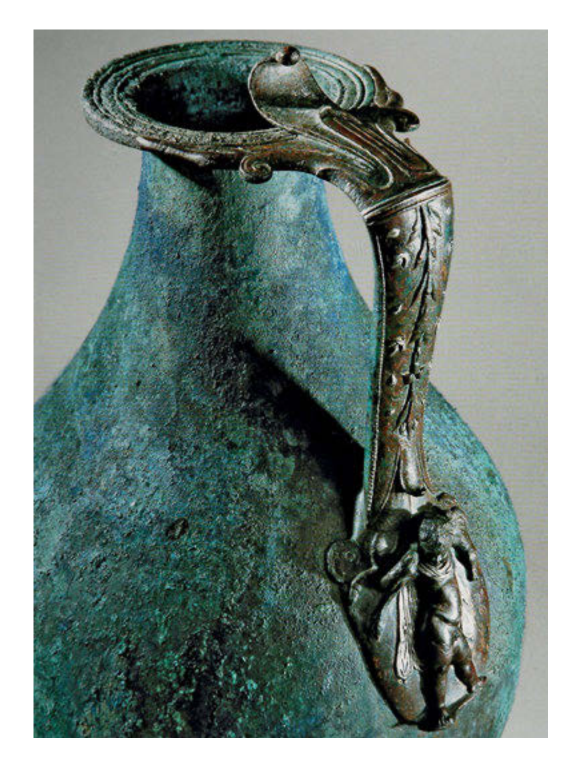


Abb. 109: Griffgestaltung mit Eros-Attasche (Kat. 069).

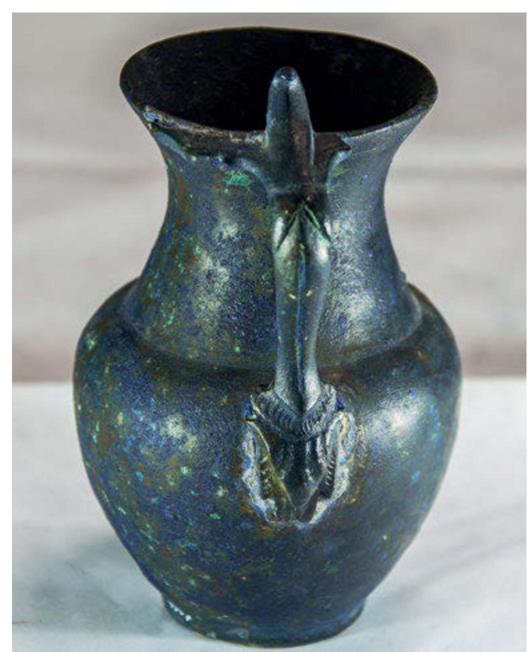


Abb. 110: Vegetabile Griffgestaltung (Kat. 071).

Maiuri am Griff von **Kat. 073** einen kleinen Groteskenkopf identifizierte – möglicherweise einen Negroiden[419] – sieht Kenneth Painter hier den Kopf einer weiblichen Figur mit sehr großen Ohren und ehemals goldenen Ohrringen[420] (Abb. 99). Stefani beschreibt ebenfalls einen Frauenkopf mit betont karikierter Physiognomie, wie z. B. auffallend großer Nase und Ohren. Anhand der nach hinten spitz zulaufenden Kopfbedeckung und aufgrund einer identischen Applikation an einer Muschelschale aus der Casa di M. Fabius Rufus (VII 16,22)[421] deutet Stefani sie als eine Isispriesterin[422]. Zwar zeigt der naheliegende Vergleich der beiden Gefäßappliken offensichtliche Ähnlichkeiten, ikonografische Belege, um diese Köpfe als Priester der Isis zu benennen, fehlen jedoch. Unstrittig ist, dass eine orientalische Person mit exotischem, orientalischem Aussehen, charakteristischer Kopfbedeckung und kostbarem Schmuck gemeint ist, denn die Ikonografie verweist auf eine ferne Herkunft und Andersartigkeit. Auf dem oberen Griffbereich von **Kat. 074** sitzt ebenfalls die Applikation eines menschlichen Kopfes. Aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes lässt sich nicht entscheiden, ob es sich um eine Frau mit Hochsteckfrisur[423] oder einen Mann (mit Helm)[424] handelt (Abb. 111). Auch bei **Kat. 076** muss die Geschlechterfrage bezüglich des mit Efeu-Korymben-Kranz besetzten Kopfes offenbleiben[425] (Abb. 112). An den Kopfseiten sind die Falten eines zu den Rändern hin schmaler werdenden Gewandes erkennbar. Im Unterschied zu den bisher betrachteten, plastisch-figürlichen Decorationen ist der obere Teil des Griffes von **Kat. 070** lediglich mit einer Kelchblüte in flachem Relief verziert (Abb. 113). Das Motiv schließt

419 Maiuri 1933, 359 f.
420 Er verweist darauf, dass man auch andere Silberkrüge mit Frauenköpfe aus Pompeji kennt (Painter 2001, 66).
421 Pompeji Inv. Nr. 14007; De Carolis 1993, 196 Kat. 248; Tassinari 1993, 186 (Typ N1200).
422 Stefani 2006, 211.
423 Allison 2006, 102.
424 Tassinari 1993, 141; Stefani 2003, 146.
425 Stefani (2003, 151) und Allison (2006, 136) identifizieren hier eine Frau, Tassinari (1993, 142) hingegen einen Mann.



Abb. 111: Kopf-Applik (Kat. 074).



Abb. 112: Efeutragende Kopf-Applik (Kat. 076).

nach unten mit einem quer verlaufenden Perlstab ab, der den oberen vom mittleren Griffbereich sichtbar abgegrenzt.

Diesen mittleren Griffbereich von **Kat. 070** schmücken drei einzelne, in sich geschlossene florale Motive: oben eine hängende Kelchblüte, in der Mitte eine vierblättrige Rosette und unten eine stehende Kelchblüte. Obwohl die beiden Kelchblüten im Detail verschieden sind, erzeugen sie aufgrund ihrer antithetischen Ausrichtung eine wahrnehmbare Symmetrie und Balance. Eine ähnliche Komposition flach reliefierter Ornamente ist auf dem mittleren Teil des Gefäßgriffes von **Kat. 076** zu finden (Abb. 103). Ausgehend von einer mittig platzierten, vierblättrigen Rosette wächst jeweils eine Palmette nach oben und unten. Bei **Kat. 069** ist dieser Griffbereich mit einem nach unten gerichteten Zweig versehen, der Blätter und kleine Blüten trägt (Abb. 109). Die Wachstumsrichtung des Zweiges führt den Blick des Betrachters von oben nach unten. Am unteren Ende trennt sich der Griff in drei Hüllblätter auf, zwischen denen eine ovale Attasche mit einem qualitätsvollen, figürlichen Relief sitzt. Bei **Kat. 073** ziert ebenfalls ein von oben nach unten ausgerichtetes Akanthusblatt im flachen Relief den mit Perlstäben gerahmten Griff. Doch nicht jede Mittelzone der Schankgefäßgriffe ist mit solch raffinierten Ornamenten decoriert. Der Griff von **Kat. 071** trägt ein abstrakt vegetabiles Motiv von mediokrer Qualität[426] (Abb. 110). Im Fall von **Kat. 074** rhythmisiert eine schlichte Reihe gekerbter Ovale den Henkel (Abb. 114). Auch die Griffe der beiden Tischamphoren **Kat. 079–080** sind schlicht gestaltet. Mittig gekerbt trennt sich die Decoration am unteren Ende in zwei schematisch angegebene Hüllblätter auf, zu deren Seiten zwei Voluten auslaufen (Abb. 115–116).

Kat. 072 ist ein außergewöhnliches Beispiel für die Gestaltung von Bronzegefäßgriffen, da hier das abstrakte Formelement ‚Griff' in eine vollplastische, weibliche Figur mit nacktem Oberkörper umgesetzt wurde (Abb. 117). Voluminöse, lockige Haare an Stirn und Schläfen rahmen das rundliche Gesicht der Frau. Mit dem Rücken zum Gefäß stehend umfasst sie ihre Brüste mit beiden Händen. Die untere Körperhälfte wechselt im Hüftbereich in drei Blätter und endet in einem mit ziselierten Spiralen versehenen Block. Die Verschmelzung aus Köper und geometrischem Element ähnelt einer Körperherme[427]. Stefani zufolge handelt es sich bei der Grifffigur um die orientalische Göttin Astarte[428]. Hierfür spricht die für Astarte-Darstellungen charakteristische Armhaltung. Andere ikonografische Hinweise auf die orientalisch-punische Göttin fehlen. Auch wenn dieser Griff dem dreiteiligen Decorsystem aus oberem Ansatz (Lanzettblatt und Vogelköpfe), Mittelteil

426 Allison (2006, 128) beschreibt den Griff und den oberen Ansatz hingegen als Lotusstamm und -blume.
427 Tassinari 1993, 142. Stefani (2003, 150) beschreibt es als ein Obergewand aus drei Rockzipfeln und ein ornamentiertes Untergewand. Da aber der Oberkörper nackt und kein Ansatz von Kleidung erkennbar ist, scheint dies unwahrscheinlich.
428 Stefani 2003, 150 mit bislang einziger ikonografischer Bestimmung der Figur.



Abb. 113: Ornamentale Griffgestaltung (Kat. 070).



Abb. 114: Griffgestaltung mit Masken-Applik (Kat. 074).

(Figur) und Attasche folgt, ist dieser Figurenschmuck für Bronzegefäße aus Pompeji einzigartig[429] und fällt jedem Betrachter sofort ins Auge[430].

Die unteren Attaschen der Bronzegefäße dienten dazu, den Griff mit der Gefäßwand zu verbinden. Diese Stellen wurden wiederholt dazu genutzt, Ornamente und Bilder zu platzieren. Beispielsweise trägt **Kat. 069** ebendort einen in Relief gearbeiteten Eros, dessen versilberte Chlamys sich durch den Material- und Farbwechsel visuell hervorhebt (Abb. 109). Der stramme Knabe trägt einen Esel über seiner Schulter[431]. Eine bestimmte mythologische Episode lässt sich hierin nicht erkennen. Die untere Attasche des Kruges **Kat. 072** ist ebenfalls mit einer Figurengruppe gestaltet (Abb. 117). Gerahmt von zwei Delfinen reitet eine im Rückenakt dargestellte Nereide einen Stier (‚toro marino'), dessen hinterer Körperteil in einem Fischschwanz endet[432]. Solche mehrfigurigen Bildkompositionen sind auf Bronzegefäß-Attaschen in Pompeji selten. Häufiger sind einfache,

429 Für eine vollplastische Griffgestaltung in Form einer nackten weiblichen Figur gibt es nur ein weiteres Beispiel aus Pompeji (MANN Inv. Nr. 12946 aus I 12,7; Tassinari 1993, 151). Es ähnelt aber eher einer sich entkleidenden Venus. Die dazugehörige Attasche ist als Hercules-Maske gestaltet.

430 Ein weiterer Krug mit figürlichem Griff aus der Casa del Menandro (I 10,4) ist heute verschollen, da Maiuri (1933, 448) für dieses Stück eine falsche Inventarnummer (Pompeji Inv. 4958) und einen falschen Bildverweis angab: vgl. Allison 2006, 128 zu Pomp. Inv. 4958. Der Griff des bauchigen Bronzegefäßes ist als vollplastische, nackte männliche Figur geformt. Diese steht, die angewinkelten Arme auf den Gefäßrand gestützt, auf einer Gorgoneion-Attasche. Bisher sind zwei weitere Henkel dieser Art bekannt: vgl. Tassinari 2009, 89 Kat. 114 (MANN Inv. Nr. 69380) und Kat. 115 (MANN Inv. 118765).

431 Tassinari 1993, 141. Allison (2006, 101) meint hingegen, der Eros trage eine Ziege. Bei Maiuri (1933, 444 Fig. 172) ist der Esel jedoch deutlich erkennbar.

432 Tassinari 1993, 142. 219. Stefani (2003, 150) deutet dies als den Raub der Astarte durch den in einen Stier verwandelten Jupiter. Dieser Frauenraub sei ihr zufolge in einem traditionell hellenistischen Bildschema der auf Seemonstern reitenden Nereiden wiedergegeben. Zur Darstellung der Astarte in einem ähnlichen Schema wie Europa auf einem Stier siehe Delcor 1986, 1079.





Abb. 115: Griffgestaltung mit Masken-Applik (Kat. 079).



Abb. 116: Griffgestaltung mit Masken-Applik (Kat. 080).

frontal ausgerichtete Figuren oder Figurenteile dargestellt. Beispiel hierfür ist die Attasche von **Kat. 076** in Form einer auf einer hängenden Palmette stehenden Sphinx[433] mit zwei seitlich in die Fläche geklappten Halbkörpern (Abb. 118). **Kat. 079** trägt an dieser Stelle ein kindliches, rundes Gesicht in Frontalansicht (Abb. 115). Das wellige Haar ist mittig gescheitelt und erinnert mit dem Scheitelzopf an Erotendarstellungen. Weitere Attribute oder physiognomische Besonderheiten fehlen für eine ikonografische Bestimmung. Die Attasche von **Kat. 080** (Abb. 116) ist von geringerer handwerklicher Qualität als die von **Kat. 074** (Abb. 115), trägt jedoch ein vergleichbares Motiv. Das nur schematisch erkennbare Gesicht wird unterschiedlich gedeutet: Frauenkopf mit Zöpfen[434] oder Satyrmaske mit Hörnchen und den typischen Ohren[435]. Als die Darstellung einer weiblichen Maske wird auch die Attasche von **Kat. 074** aufgefasst[436]. Anstatt mit Figuren konnten die Attaschen von Schankgefäßen aber auch mit pflanzlichen Ornamenten gestaltet sein. Der oval geformte Griffansatz von **Kat. 070** trägt ein Mittelmotiv aus Ranken und Blüten, in den Zwickeln entspringt je eine Weintraube bestehend aus sieben Weinbeeren (Abb. 113). An **Kat. 073** ist eine einzelne hängende Kelchblüte im flachen Relief angebracht, die Attasche von **Kat. 075** besitzt die Form eines einfachen Blattes (Abb. 119).

Von diesem Griff-Design bestehend aus drei sichtbar abgesetzten Teilen (oberer Bereich am Mündungsrand, mittlerer Teil des Griffes, untere Attasche) hebt sich **Kat. 077** in seiner Gesamtkonzeption ab (Abb. 104). Der Griff ist vielmehr als ein organisches Ganzes gestaltet. Das obere Griffende trägt einen frontal ausgerichteten Löwenkopf im Hochrelief, der ein Bukranion mit Taenien im Maul hält. Am Hinterkopf des Löwen setzt das Fell an, welches sich über den gesamten Henkel zieht und in einer Löwenpranke endet. Unverkennbar mimt der Henkel im Rahmen der vorgegebenen Form einen Löwen. Der Toreut versuchte, die Anatomie des Raubtieres in seiner Gestaltungslogik (Kopf oben, Fell mittig, Tatze unten) bestmöglich zu berücksichtigen. Bisweilen wird jedoch von einer naturgetreuen Darstellung abgewichen, so schließt der Griff am unteren Ende mit lediglich einer einzelnen, im Verhältnis zum Kopf überdimensionierten Pranke ab. Auch die einzelnen Strähnen der Mähne liegen (zu) perfekt und damit unnatürlich nebeneinander. In Pompeji treten Gefäße wie **Kat. 077** mit einem ähnlichen Griffdesign häufig auf, bisweilen auch in anderen Materialien wie z. B. Keramik[437].

---

433 Stefani (2003, 151) stellt Sirene/Harpye als Alternative zur Diskussion.
434 Allison 2006, 179.
435 Tassinari 1993, 144. Es scheint, dass die von Stefani (2003, 149) identifizierten Hörnchen ein ornamentales Überganselement zwischen Griffende und Attasche ist. Dieses tritt bei verschiedenen Gefäßen auf.
436 Tassinari 1993, 141; Stefani 2003, 146; Allison 2006, 102.
437 Stefani 2003, 151 f.; Allison 2006, 136 f.



Abb. 117: Figürlicher Griff mit Nereiden-Attasche (Kat. 072).

Grundsätzlich muss der Benutzer von Schankgefäßen unmittelbar mit ihren Ornamenten und Bildern in Interaktion treten (visuell und haptisch). Ausgenommen hiervon sind lediglich die plastischen Applikationen menschlicher und tierischer Köpfe, die am oberen Ende der Griffe von **Kat. 073–074. 076–077** sitzen. Ihr Blick in Richtung des Ausgusses neigt sich bei der Benutzung mit dem Gefäß, als ob sie das Ausströmen von Wasser oder Wein beobachten (Abb. 99. 104. 111–112). Die Figuren stehen kompositionell eher in Verbindung mit dem Gefäßinhalt als mit dem Nutzer. Auf eine bestimmte Vorstellung dahinter, wenn Flüssigkeiten unter den wachsamen Augen eines Orientalen (**Kat. 073**), einer bacchischen Figur (**Kat. 076**) oder eines Löwen (**Kat. 077**) ausgeschenkt wurden, gibt es keine Hinweise. Eine Wahrnehmung dieser Bildelemente während der Benutzung ist jedenfalls nicht möglich.

Der Ornament- und Bild-Schmuck von Schankgefäßen aus Insula I 10 ist fast ausschließlich auf die Griffe konzentriert. Die Gefäßkörper sind schmucklos und schlicht. Nur die Kanne **Kat. 075** trägt ein einfaches Muster aus parallelen, konzentrisch umlaufenden Ringen (Abb. 119) und nur selten ist der obere Gefäßrand mit einem Ornamentband versehen. Lediglich **Kat. 072** war an dieser Stelle mit einem Eierstab (Abb. 98) und **Kat. 076** mit umlaufendem Perl- und Eierstab (Abb. 112) verziert. Diese Ornamente lockern die Oberfläche auf und animieren den Betrachter, dem Muster um das Gefäß herum mit den Augen zu folgen.

Es lässt sich kaum präzisieren, wann und wofür Ausschankgefäße im Alltag zum Einsatz kamen. Insbesondere ist eine Bestimmung ihres ursprünglichen Inhaltes (Wasser oder Wein) kaum möglich[438]. Viele Gefäße erhielten in den GdS antike Termini, die bereits eine bestimmte Nutzung implizieren. Die in den Schriftquellen auftretenden Begriffe wie Oinochoe[439], Olpe[440] oder

438 Pagano 2009, 41–43.

439 Obwohl eine ‚Oinochoe' oftmals mit dem kleeblattmündigen Schankgefäß für Wein gleichgesetzt wird, gibt es in den Schriftquellen keine Nennung einer konkreten Form und Funktion dieser Gefäße (Allison 2006, 21).

440 Der Begriff ‚Olpe' bezeichnet ein Gefäß für Flüssigkeiten, dessen genaueres Erscheinungsbild und Verwendungskontext je nach Autor, Fundregion und Datierung variieren; vgl. Allison 2006, 21 mit der Nennung weiterer Beispiele.



Abb. 118: Sphinx-Attasche (Kat. 076).



Abb. 119: Blattförmige Attasche (Kat. 075).

Urceus[441] lassen jedoch nicht mit konkreten Gefäßformen verbinden. Insofern finden sich in der Forschung unterschiedliche Verwendungen der Termini. So bestimmt Allison den Krug **Kat. 069** als Oinochoe[442], Tassinari verwendet hierfür hingegen die italienische Bezeichnung ‚broccha'[443]. Die Beobachtung, dass dieser Krüge vermehrt gemeinsam mit Waschschüsseln (vgl. **Kat. 082–084**) gefunden wurden, legt eine Deutung als Wasserkrüge nahe[444]. Ähnliches ist auch für die Kleeblattkannen **Kat. 076–077** zu beobachten, die gemeinsam mit den Griffschalen **Kat. 087. 089** in Raum (43) der Casa del Menandro (I 10,4) gefunden wurden[445]. Kleeblattkannen treten regelmäßig in Verbindung mit Griffschalen, Schüsseln und weiteren Waschgefäßen auf[446]. Folglich gehörten diese Stücke nicht a priori zu den Ausschankgefäßen für Wein, sondern womöglich auch zu den Waschgefäßen[447].

Durch Beobachtungen zu wiederholenden Fundkontexten und -ensembles, Nutzungsspuren oder technischen Eigenschaften lassen sich ursprüngliche Verwendungsmöglichkeiten konkretisieren oder ausschließen. Ein Beispiel hierfür sind die bauchigen Kannen mit schmaler Kleeblattöffnung (z. B. **Kat. 075**), deren äußere Brandspuren und inneren Kalkablagerungen deuten darauf hin, dass die Gefäße zum Erhitzen und Aufbewahren von Wasser benutzt wurden[448]. Passend dazu ist bei **Kat. 075** am oberen Griffbereich ein bewegliches Scharnier erhalten[449], an welchem ursprünglich ein Deckel befestigt war[450] (Abb. 120). Da derartige Detailbeobachtungen die Ausnahme bilden, lassen sich die Nutzungsweisen von Objekten meist nur pauschal charakterisieren. So ist kritisch zu hinterfragen, ob sowohl der Krug **Kat. 072** als auch die Kännchen **Kat. 078** zum Servieren von Wein bei

---

441 Unter ‚Urceus' versteht man sowohl ein Wassergefäß zum Händewaschen als auch ein Gefäß für Wein, Öl und andere Flüssigkeiten sowie Feststoffe. In den GdS wird dieser Terminus für eine breite Masse an ein- und zweihenkligen Gefäßen verwendet und ist an keine charakteristische Form gebunden: Allison 2006, 23. Ein Urceus kann aber auch ein Topf mit Deckel sein, der als Aufbewahrungsgefäß diente. Diese Benennung ist inschriftlich auf einem solchen Objekt belegt (CIL XIII 10008, 44) sowie in den Quellen mehrfach genannt. Siehe zu ‚Urceus': Hilgers 1969, 82–86.

442 Allison 2006, 101.

443 Tassinari 1993, 34.

444 Tassinari 1993, 232; Allison 2006, 101.

445 Nuber 1972, 38–73; auf die Zusammengehörigkeit von Kanne und Griffschale wird im folgenden Kapitel ausführlicher eingegangen.

446 Tassinari 1993, 232.

447 Stefani 2003, 151; Allison 2006, 132.

448 Tassinari 1993, 232; Allison 2006, 102; Gorecki u. a. 2014, 168 f. Es scheint, dass großer Bedarf an diesen Objekten in Pompeji herrschte, da sie zu den zahlreichsten gefundenen Bronzegefäße zählen. Sie gehören zur Typenreihe 5100–5300 (Tassinari 1993, 45–47; Stefani 2003, 146).

449 Stefani (2003, 146) interpretiert es als Olivenblatt.

450 Diese Verschlüsse sind für mehrere Gefäße in der Vesuvregion erhalten, z. B.: MANN Inv. Nr. 12095 aus I 14,9 (Tassinari 1993, 157); MANN Inv. Nr. 12797 aus I 11,17 (Tassinari 1993, 149) und MANN Inv. Nr. 18786 unbekannter Herkunft (Tassinari 1993, 195).



Abb. 120: Blattförmiges Deckelscharnier (Kat. 075).

Tisch gedient haben[451]. Es ist durchaus herausfordernd, aus einem derart großen und schweren Krug ohne Ausgusstülle wie **Kat. 072**[452] koordiniert Wein in Trinkgefäße zu schenken. Das Fassungsvolumen der Kännchen **Kat. 078** ist vergleichsweise gering, sodass man kaum einen, geschweige denn mehrere Trinkbecher des Silberservice hätte füllen können[453]. Die Tischamphoren **Kat. 079–081** sind vergleichsweise geeigneter, Wein oder Wasser bei Tisch zur Verfügung zu stellen[454].

Bei anderen Schankgefäßen wie **Kat. 068**[455]**. 070**[456]**–071**[457]**. 073**[458]**–074** kommen sowohl Wein als auch Wasser als Inhalte infrage. Sie könnten bei Tisch als Serviergefäße, aber auch als Waschgefäße zum Einsatz gekommen sein. Insbesondere bei **Kat. 074** sind die Benennung mit antiken Termini (Oinochoe, Olpe oder Urceus)[459] und die Funktionsbestimmung sehr unterschiedlich. Die Kanne soll entweder als Ölgefäß[460] oder als erhitzbares Waschgefäß[461] gedient haben. Äußere Brandspuren oder innere Kalkablagerungen wie bei **Kat. 075** sind nicht dokumentiert.

Die ästhetische Erscheinung der Schankgefäße wird durch ihre Form und ihr Material charakterisiert. Insbesondere prägen die glatten, glänzenden Gefäßoberflächen und ihre weichen, schwungvollen Konturen das Aussehen. Ornament- und Bildschmuck sind fast ausschließlich an Griffen angebracht und nehmen sich kleinformatig und kleinteilig aus. Nur die vollplastischen, figürlichen Henkel, wie z. B. bei **Kat. 072**, sind auffallend und aus größerer Entfernung sichtbar. Gestaltungselemente wie Masken- oder Tierkopfformen sowie einfache, formelhafte Darstellungen mythologischer Wesen sind auch von anderen Gattungen bekannt, z. B. auf Tongefäßen (**Kat. 115**) oder Lampen (**Kat. 042. 048**). Der Bildschmuck auf den Schankgefäßen steht in keinem inhaltlichen Zusammenhang mit der Objektfunktion und besitzt diesbezüglich keinen spezifischen Aussagewert[462].

451 So Tassinari 1993, 232 für Kat. 072 und Stefani 2006, 212 für Kat. 078.
452 Vgl. Pernice 1900, 189; Allison 2006, 136. Das Fassungsvolumen beträgt drei bis vier Liter.
453 Zu den Volumina der Schank- und Silbergefäße siehe ausführlicher Teil III Kap. 4.7. Denkbar für Kat. 078 wäre der Einsatz als Sauciere.
454 Siehe dazu Painter 2001, 22.
455 Allison 2006, 102; Fünfschilling 2015, 160.
456 Das Gefäß wurde bei seiner Auffindung als Olpe deklariert: Allison 2006, 93; Stefani 2006, 210. Zur Verwendung siehe Painter 2001, 65; Allison 2006, 93; Stefani 2006, 210.
457 Für Stefani (2003, 149) diente Kat. 071 ohne Zweifel als Ausschankgefäß für Wein. Tassinari (1993, 232) und Allison (2006, 128) lassen hingegen offen, was dieser Krug beinhaltete. Aufgrund der weiten Gefäßöffnung im Verhältnis zum Gefäßkörper vermutet Allison (2006, 128), dass es sich um ein Miniaturgefäß handelt. Dies kann allerdings aufgrund der Höhe von 13,2 cm abgelehnt werden.
458 Painter 2001, 22.
459 Vgl. Tassinari 1993, 141 Kat. 10; Stefani 2003, 146 f.; Allison 2006, 102.
460 Stefani 2003, 147.
461 Tassinari 1993, 232; Allison 2006, 102.
462 Zu diesen und weiteren Bildern auf den Objekten siehe auswertend Teil IV Kap. 3.3.

4.3 Auffanggefäße: Schalen und Schüsseln

Unter den Gefäßen aus Insula I 10 befinden sich solche, die trotz ihrer sehr unterschiedlichen Formen und Materialien mit hoher Wahrscheinlichkeit zum Auffangen von Wasser bzw. als Waschgefäße dienten.

Eine erste Gruppe mit gleicher Form bilden drei Henkelschüsseln (**Kat. 082–084**). Sie bestehen aus einem kreisrunden Becken, einem Standfuß und zwei vertikal und seitlich des Beckens ansetzenden Henkeln (Abb. 121–123). Der Rand der Gefäße **Kat. 082** und **Kat. 083** verläuft mit einer leichten Verdickung gerade nach oben. Dagegen biegt sich der Rand von **Kat. 084** ausladend nach außen. Im Fall von **Kat. 085** wurde die runde Gefäßform zu Gunsten der Gestaltung als Muschel aufgelöst. Es handelt sich um ein Henkelschüssel-Set, bestehend aus zwei kleineren und einer größeren Muschelschale mit kreisrundem Standfuß (Abb. 124–125). Die starke Wölbung und die deutlich angegebenen Rippen deuten darauf hin, dass es sich um die Nachahmung der im Mittelmeerraum weitverbreiten Herzmuschel handelt. Nur bei der größeren Muschelschale (Abb. 125) sind wie bei **Kat. 082–084** zwei seitliche Henkel angebracht. Eine in ihrer Form vollkommen anders gestaltete Gruppe von Auffanggefäßen sind Schalen mit einem einzelnen, längeren, horizontalen Griff (**Kat. 086–089**). Diese Exemplare bestehen aus einem kreisrunden, flachen Schalenkörper mit kleinem Standring und einem waagerecht ansetzenden Griff (Abb. 126–129). Nur **Kat. 089** divergiert aufgrund seiner Proportionen mit tieferer und breiterer Schale sowie deutlich kürzerem Griff.

Fast alle Auffanggefäße sind aus Bronze gefertigt, lediglich das Muschelschalen-Set **Kat. 085** besteht aus Silber. Bei einigen Stücken wurden Materialien wie Bunt- oder Edelmetalle dazu verwendet, Teile des Ornamentschmucks farblich hervorzuheben. Dies ist z. B. noch am Fuß der Henkelschüssel **Kat. 084** (Abb. 133) oder dem Widderkopf der Griffschale **Kat. 086** (Abb. 137) erkennbar.

Grundsätzlich tritt der Ornament- und Bildschmuck bei den Auffanggefäßen aus Insula I 10 an den Griffen und den Gefäßrändern auf. Die Schalenkörper bleiben undecoriert. Die U-förmigen Henkel von **Kat. 082–084** sind in ihrer Mitte mit einem vertikalen Ringband verdickt und sind integrativ mit dem Schalenkörper verbunden. Die Ansatzpunkte sind bei **Kat. 082** einfache, kreisrunde Scheiben (Abb. 121), bei **Kat. 083** ist die ursprüngliche Form aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes kaum zu erkennen (Abb. 130)[463]. Der Griff von **Kat. 084** ist kanneliert und endet in Blattkelchen, aus denen plastisch gearbeitete, menschliche Hände mit leicht aufgespreizten Fingern ‚sprießen'[464] (Abb. 131). Die Henkel von **Kat. 085** sind deutlich schlanker gearbeitet und enden in Vogelköpfen (Abb. 125)[465]. Durch den Einsatz von rahmenden Ornamenten hebt sich **Kat. 084** besonders hervor. An der Außenkante des Gefäßrandes verläuft ein Eierstab und auf der Innenseite eine Reihe aus schematisierten Zungenblättern (Abb. 132). Die hohe Qualität und saubere Verarbeitung des Decors setzt sich in der aufwändigen Gestaltung des Standfußes fort. Dieser ist kreisrund, mit einem elegant geschwungenen Profil und trägt (von oben nach unten betrachtet) einen Eierstab, einen Perlstab, ein lesbisches Kyma mit Tauschierung und erneut einen Perlstab (Abb. 133). Die Gefäßränder und -füße der Henkelschalen **Kat. 082** und **Kat. 083** sind lediglich mit einfachen, konzentrischen Ringen versehen.

Ein bemerkenswert einheitliches Design weisen die Griffe der Schalen **Kat. 086–088** auf. Auch bei diesen Gefäßen ist der Schalenkörper ohne Schmuck. Nur **Kat. 087** trägt an der Außenseite, unmittelbar unter dem Gefäßrand, ein schmales Flechtbandornament (Abb. 127). Die Attaschen sind in einer raffiniert geschwungenen M-Form mit spiegelsymmetrisch arrangierten, vegetabilen

---

463 Möglicherweise endeten die Griffe in geschuppte Fischschwänze.

464 Die Griffe und damit auch die dazugehörigen Bronzeschüsseln mit Standfuß bestimmt Pernice (1925, 15–18) als typisch unteritalisch und als sehr alt (2. Jh. v. Chr. oder früher). Ein identisches Stück sieht er „[...], vielleicht als Familiengerät einer alteingesessenen oskischen Familie gehörig, die sich, wie die Besitzer der Casa del Fauno, ihre nationale Eigenart gewahrt hatte" (Pernice 1925, 32).

465 Dies wiederholt sich auch bei anderen Gefäßen, wie z. B. Kat. 069. 070. 072.

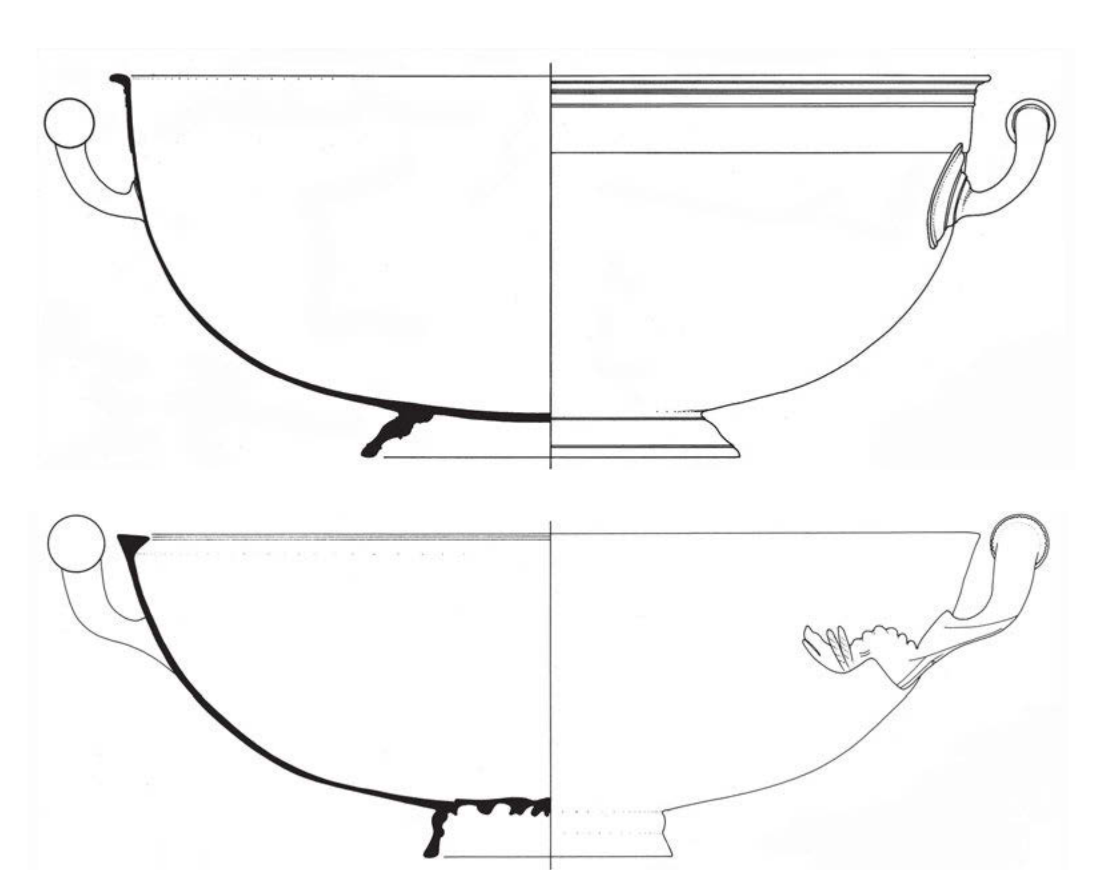


Abb. 121: Bronzene Pelvis (Kat. 082), Zeichnung nach Tassinari 1993.

Abb. 122: Bronzene Pelvis (Kat. 083), Zeichnung nach Tassinari 1993.

Ornamenten verziert. Das Motiv bei **Kat. 086** besteht aus Akanthusranken (Abb. 134) und bei **Kat. 087** aus floralen Elementen (Abb. 135). Beide Rankenwerke passen sich der komplexen Form der Attaschen an[466]. Die Attasche der Griffschale **Kat. 089** ähnelt einem abgerundeten Dreieck und trägt ein ebenfalls symmetrisch gestaltetes Ornamentmotiv, bestehend aus einer zentralen, geflammten Palmette, zu deren beiden Seiten Voluten mit Zwickelpalmetten entspringen (Abb. 136). Die Griffe der drei Schalen **Kat. 086–088** sind kanneliert und enden in einem vollplastisch ausgearbeiteten Widderkopf (Abb. 137–138). Die Kanneluren bilden durch Hell-Dunkel-Kontraste ein Streifenmuster und gewährleisten durch ihre unregelmäßige, raue Oberfläche eine bessere Griffigkeit. Die Kanneluren und Widderköpfe sind durch einen Ring mit Perlstab voneinander abgesetzt. Die Tierköpfe scheinen ein kennzeichnendes, figürliches Decor-Element dieser Gefäßgattung zu sein. Allerdings sind sie nicht ausschließlich für die Gestaltung von Griffschalen verwendet worden, auch wenn dies bisweilen in der Forschung postuliert wird[467]. Nur **Kat. 089** weicht von der Gestaltung mit Kanneluren und Widderkopf ab. Das Ornament der Attasche setzt sich bei diesem Stück auf der Ober- und Unterseite des Griffes fort. Auf der Unterseite entspringt eine gesprengte, von einer Halbblüte mit vier Blättern bekrönte Palmette aus einem Hüllblatt, das aus dem Zwickel zweier antithetischer Voluten erwächst (Abb. 129). Auf der Griffoberseite wächst eine geflammte Palmette aus einem Akanthuskelch und schließt mit einer weiteren, deutlich kleineren, geflammten Palmette ab (Abb. 129. 139). Beide Motive sind achsensymmetrisch angelegt und vom Griffknauf in Richtung der Schale ausgerichtet. Der Knauf endet in einer 21-blättrigen Rosette. Eine weitere Besonderheit

466 Der untere Teil bei Kat. 087 weist vier symmetrisch angebrachte, kleine Löcher auf. Vielleicht handelt es sich hierbei um Spuren einer verlorenen Applikation.

467 So z. B. Sarnataro 2002, 401 f. Widderköpfe treten auch an anderen Gefäßen wie z. B. Kannen auf, siehe dazu Biroli Stefanelli 1990, 238 f. Kat. 108. Bei dem silbernen Modiolus Kat. 097 ist die untere Attasche als Widderkopf gestaltet, dessen Hörner den Griff formen. Nach Cain (1985, 57 f.) treten Widderköpfe in der frühen römischen Kaiserzeit meist an exponierten Stellen von Geräten, Gefäßen und Baugliedern (z. B. Figuralkapitellen) auf.

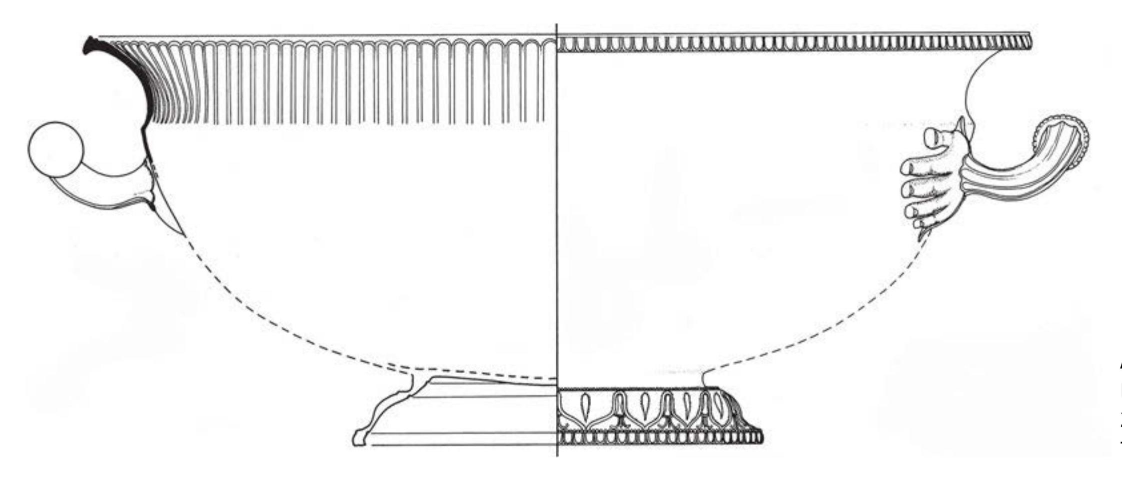


Abb. 123: Bronzene Pelvis (Kat. 084), Zeichnung nach Tassinari 1993.



Abb. 124: Kleine silberne Muschelschalen (Kat. 085).



Abb. 125: Große silberne Muschelschale (Kat. 085).

bei diesem Objekt ist die Gestaltung des Schalenbodens. Nur bei **Kat. 089** sitzt dort mittig platziert anstelle des Omphalos' – eine schlichte halbrunde Erhebung, die bei **Kat. 087. 088** von einfachen Ringen gerahmt wird – eine kleine Rosette mit 15 Blütenblättern (Abb. 140).

Indem man Henkelschüsseln wie **Kat. 082–084** mit dem antiken Begriff *pelvis* bezeichnet, deklariert man sie in ihrer Funktion als Wassergefäße[468]. Aufgrund ihrer weiten Öffnungen und ihres tiefen Körpers konnten sie zum Waschen der Füße oder der Hände bei Tisch dienen[469]. Ein solcher Gebrauch ist auch für das Muschel-Schalen-Set **Kat. 085** anzunehmen[470]. Die beiden kleineren Muschelschalen sind als Gieß- und die größere Muschelschale mit den beiden seitlichen Griffen als Auffanggefäß verwendbar[471]. Solche offenen, flachen Schalen in Muschelform treten im Repertoire römischer Gefäße in verschiedenen Größen und Materialien (Bronze, Glas oder Silber) auf. Sie werden auch als ‚concha' bezeichnet und ihre Funktion reicht im Allgemeinen von kleinen Tischgefäßen für Salz ö. Ä. bis hin zu sehr großen Brunnenbecken[472].

468 Siehe Hilgers 1969, 73. 248 f.; Allison 2006, 20. 22; Gorecki u. a. 2014, 170. Zu den bronzenen Schüsseln in Pompeji und ihrer Griffgestaltung im Vergleich zu keramischen Vorbildern: Pernice 1925, 10–13.
469 Vgl. Tassinari 1993, 232; Stefani 2003, 153 f.; Allison 2006, 22.
470 Martin-Kilchner 1984, 399; Painter 2001, 69 f.; Allison 2006, 286 f.; Stefani 2006, 223.
471 Ihre Funktionsweise beschreibt Painter (2001, 23) wie folgt: „[...] and one large shell dish (M83), from which water have been poured into the two smaller shell dishes (M84-5) so that diners could wash themselves (or be washed)". Es scheint jedoch wesentlich praktischer, den umgekehrten Fall anzunehmen. Die Schalen dienten nicht, wie ursprünglich von Maiuri (1933, 369. 400) angenommen, als Backformen oder Obstschalen.
472 Hilgers 1969, 50. 151 f.

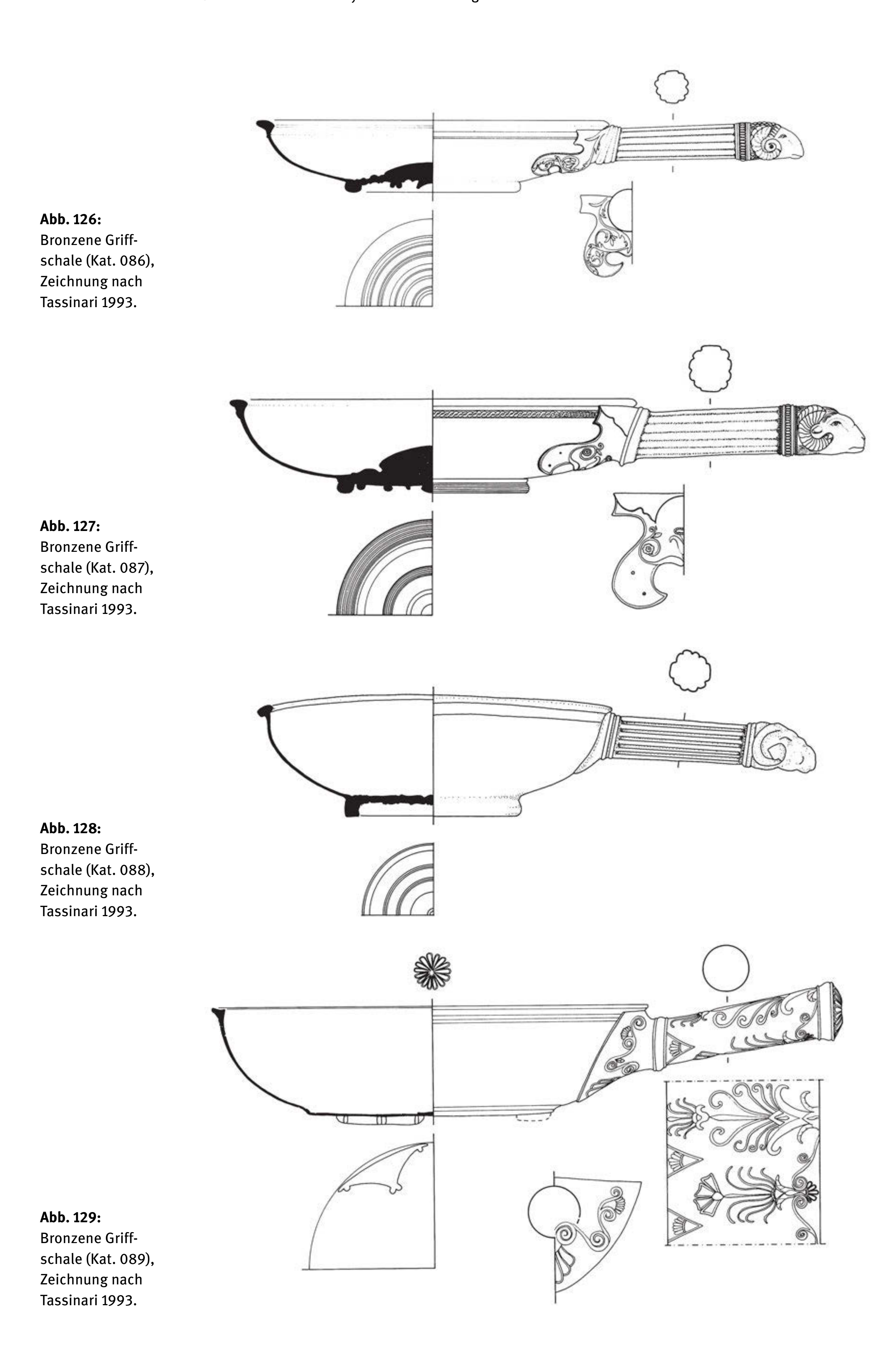


Abb. 126: Bronzene Griffschale (Kat. 086), Zeichnung nach Tassinari 1993.

Abb. 127: Bronzene Griffschale (Kat. 087), Zeichnung nach Tassinari 1993.

Abb. 128: Bronzene Griffschale (Kat. 088), Zeichnung nach Tassinari 1993.

Abb. 129: Bronzene Griffschale (Kat. 089), Zeichnung nach Tassinari 1993.



Abb. 130: Maritime (?) Griffgestaltung (Kat. 083).



Abb. 131: Griffgestaltung mit menschlichen Händen (Kat. 084).



Abb. 132: Gefäßrand mit Perlstab (Kat. 084).

Flache Schalen mit einem seitlichen Griff, wie **Kat. 086–088**, sog. *paterae*[473], bilden gemeinsam mit Trifolienkannen (z. B. **Kat. 076–077**) ein Reinigungs-Set[474], welches man zum Waschen der

473 Siehe z. B. Tassinari 1993, 58–60, Typ H; Stefani 2003, 177 Kat. G2; Allison 2006, 56 f. Kat. 128. 173 f. Kat. 1177. Der Begriff *patera* bezeichnet in dieser Arbeit lediglich die charakteristische Form der Gefäße. Antike Schriftquellen meinen mit *paterae* runde Opferschalen ohne Griff (Omphalosschalen), die als Kultgefäße dienten (Hilgers 1969, 71 f. 242–245). Diese treten als symbolische Bildchiffren z. B. auf Altarseiten oder Friesen auf. Dennoch hat sich der Terminus *patera* auch für Schalen mit einem horizontalen Griff etabliert, obwohl es keine Hinweise gibt, dass diese als Spende- oder Libationsgefäße gedient haben (Nuber 1972, 96–103). Der Begriff *patera* wurde als Terminus technicus bei den Ausgrabungen Pompejis und der späteren Dokumentation und Aufarbeitung der Funde aus I 10 benutzt, jedoch Gefäße damit a priori als sakral konnotieren zu wollen (siehe Tassinari 1993, 61 f. 141; Stefani 2003, 177; Allison 2006, 21 f.).

474 Nuber 1972, 39 f. 120 f.



Abb. 133: Gefäßfuß mit Ornamentbändern (Kat. 084).



Abb. 134: Attasche mit Akanthusornament (Kat. 086).



Abb. 135: Attasche mit floralem Ornament (Kat. 087).

Hände unter anderem beim Convivium nutzte[475]. Zwischen den Gängen bekamen die Gäste eines Conviviums die Hände gewaschen, ohne dafür die Klinen verlassen zu müssen. Wasser wurde mit einer Kanne über die Hände des Gastes gegossen und das herunterlaufende Nass mit der Griffschale aufgefangen. Die antiken Quellen bezeichnen ein solches Wasserauffanggefäß als *trulleum/trulleus*[476], ohne dessen Form zu benennen, weshalb sich **Kat. 086–089** nicht sicher darauf beziehen lassen.

475 Ausgehend von den Funden in römischen Wohnhäusern konnte Nuber (1972, 83–90) die Verwendung dieser Griffschalen als Bratpfannen (siehe Pernice 1900, 191 f.) widerlegen. Auch auf verschiedenen Wandmalereien sind Dienerfiguren erkennbar, die diese Objekte halten oder konkret zum Waschen der Hände verwenden (Nuber 1972, 112–125).
476 Hilgers 1969, 293.



Abb. 136: Attasche und Griffgestaltung mit Palmetten (Kat. 089).



Abb. 137: Widderkopf-Ende (Kat. 086).



Abb. 138: Widderkopf-Ende (Kat. 087).

Die gemeinsame Fundlage von Kannen und Griffschalen aus Insula I 10 lässt eine gemeinsame Nutzung als möglich gelten: **Kat. 076–077** sowie **Kat. 087–089** stammen aus Raum (43) der Casa del Menandro (I 10,4)[477]. Zudem kamen eine Patera und eine Kleeblattkanne gemeinsam in Raum (9) der Casa del Fabbro (I 10,7) zutage[478]. Die funktionale Zusammengehörigkeit zeigt sich weder im Ornament- noch im Bildschmuck der Objekte[479]. Eine objektübergreifende Gestaltung, wie beispielsweise bei den Trinkbecherpaaren aus Silber, ist nicht erkennbar[480].

477 Siehe hierzu Allison 2006, 328–330.
478 Bereits bei Nuber 1972, 85 erwähnt. Beide Objekte befinden sich heute in einem sehr schlechten Erhaltungszustand; siehe Allison 2006, 342 f.
479 Dies hat bereits Nuber (1972, 38–44) beobachtet. Zur ‚Zusammengehörigkeit' von Objekten aufgrund gleichen Ornament- oder Bild-Decors siehe Teil IV Kap. 3.
480 Siehe dazu Teil III Kap. 4.4.



Abb. 139: Knauf mit Rosette (Kat. 089).

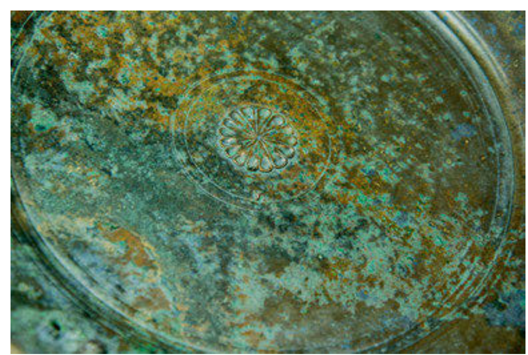


Abb. 140: Schalenboden mit Rosette (Kat. 089).

Die ästhetische Erscheinung der Auffanggefäße ist von ihren Formen und der Wirkung des Materials geprägt. Der Ornament- und Bildschmuck bleibt zurückgenommen und auf Griffe und Gefäßränder beschränkt. Die Widderköpfe am Ende der Griffschalen heben sich am deutlichsten ab (Abb. 137–138). Die übrigen Attaschen- und Griff-Decorationen sind nur aus der unmittelbaren Nähe zu sehen. Sowohl die Paterae **Kat. 086–089** als auch die Henkelschüsseln **Kat. 082–084** sind einander sehr ähnlich. Ausgenommen sind die in Form und Material abweichenden Muschel-Schalen **Kat. 085**, bei denen eine semantische Verbindung zwischen Objektgestaltung und -funktion plausibel erscheint (Abb. 124–125). Die Muscheln und das mit ihnen geschöpfte, ausgegossene und aufgefangene Wasser bilden eine thematische Einheit. Wie bei den Bronzetischbeinen **Kat. 011** (Abb. 24a–b) oder den Schilfrohrkandelabern **Kat. 056** (Abb. 76–78) greift bei den Muschelschalen **Kat. 085** der Bildschmuck in die Objektsubstanz ein. Es handelt sich folglich um zoomorphe Objekte, mithin um eine überdimensionierte, in Edelmetall geformte Nachahmung eines im Wasser lebenden Weichtieres. Solche inhaltlichen Beziehungen zwischen Auffanggefäßen und ihrem Ornament- und Bildschmuck sind allerdings eine Ausnahme. Menschliche Hände (Abb. 131), Widderköpfe oder phantasievolle Rankenornamente (Abb. 134–135) bieten wenige Anknüpfungspunkte für plausible symbolische Deutungen.

Insgesamt sind die Henkelschüsseln und Griffschalen aus Insula I 10 einheitlich gestaltete Gefäßgruppen, die sich nur in wenigen Details unterscheiden. Aus der Gruppe der Henkelschüsseln ist **Kat. 084** besonders auffällig, weil es eines der aufwändigsten gestalteten Exemplare dieser Gattung innerhalb der Vesuvregion ist[481]. Ihre Form ist extravagant und insbesondere der Ornamentschmuck ist reichhaltiger und mit Buntmetallen akzentuiert (Abb. 123. 131–133). Bei den Griffschalen scheint jeder einzelne Griff ein Unikat zu sein[482]. Es gibt aus der gesamten Vesuvregion keine einander identischen Exemplare, denn die Widderköpfe weisen deutliche physiognomische Unterschiede auf (z. B. verlängerte oder gedrungene Schnauze, stärker oder schwächer gerollte Hörner, mehr oder weniger abstehende Ohren). Kein Kopf gleicht dem anderen. Gleiches gilt für die Attaschen. Zwar sind pflanzliche Ornamente häufig, allerdings nicht mit zwei identischen Motiven nachgewiesen.

481 Stefani 2003, 153. Insgesamt sind von diesem Typus der Henkelschüsseln zehn Objekte erhalten, von denen sechs Hände als Griffe besitzen (Tassinari 1993, 94).
482 Sarnataro 2002, 402.

4.4 Trinkgefäße: Becher und Kelche

In dieser Arbeit lassen sich die Trinkgefäße anhand ihrer Form in zwei Typen – Becher und Kelche mit schlankem, hohem Standfuß – unterscheiden[483]. Henkel sind hingegen in beiden Fällen optional. Bei **Kat. 090–091** handelt es sich um wenige Terra sigillata Fragmente[484], die zwei Typen henkelloser Becher repräsentieren (Abb. 141–142), bei **Kat. 092** hingegen um zwei vollständige Edelmetallgefäße ohne Griffe (Abb. 143). Der Becher **Kat. 093** (Abb. 144a–b) ist **Kat. 091** sehr ähnlich, allerdings besitzt er einen kleinen, D-förmigen Henkel, einen akzentuierten Standring und eine leicht ausladende Gefäßlippe. Eine andere Variante ist das dünnwandige Keramikgefäß **Kat. 094** mit einem kugeligen Gefäßkörper, einer steil abgesetzten Mündungslippe und einem ohrenförmigen Henkel (Abb. 145a–b).

Unter den Trinkbechern aus Insula I 10 befinden sich ferner Stücke, die mit dem Begriff *modiolus* bezeichnet werden (**Kat. 096–098**). Diese Benennung mit dem Diminutiv des lateinischen *modius*, einem römischen Volumenmaß von etwa acht bis zehn Litern, gründet auf bestimmte Formkriterien: ein im Profil schlichter, zylindrischer Gefäßkörper mit weiter Öffnung und einem kleinen runden Henkel[485] (Abb. 146–147). Im Unterschied zu anderen Trinkgefäßtypen variieren die Maße und Volumina römischer Modioli kaum[486]. Der deutlich breitere Gefäßrand von **Kat. 096** ist für gläserne Modioli des 1. Jhs. n. Chr. kennzeichnend[487] (Abb. 147). Aber auch bei Exemplaren aus gleichem Material, wie z. B. **Kat. 097–099**, sind Unterschiede bei den Gefäßprofilen zu beobachten. **Kat. 097** weist eine konische, sich in der Mitte leicht konkav einziehende Form mit breiter Öffnung auf (Abb. 148a–c). **Kat. 098** und **Kat. 099** besitzen hingegen einen geraden, zylindrischen Gefäßkörper, der sowohl am Boden als auch an der Gefäßöffnung leicht verbreitert ist (Abb. 149a–150d).

Kat. 100–105 (Abb. 151a–156b) besitzen eine vollkommen andere Form, die sich durch einen leicht bauchigen, gedrungenen Gefäßkörper sowie durch zwei kleine, ringförmige Henkel mit horizontal am Gefäßrand ansetzenden Daumenplatten auszeichnet[488]. Diese Becher werden in der Regel *skyphoi*[489] genannt.

Von Skyphoi unterscheiden sich die Kelche **Kat. 106–108** durch einen elaborierten, schlanken Standfuß. Das henkellose Gefäß **Kat. 106** ist mit seinem ovoiden, steilwandigen Gefäßkörper einzigartig im pompejanischen Bronzegefäßspektrum[490] (Abb. 157a–b). Die übrigen Kelche aus Insula I 10 (**Kat. 107–108**) besitzen zwei seitliche Henkel und sind deshalb als *kantharoi*[491] zu bezeichnen. Bei **Kat. 107**. (sog. Oliven-Kantharoi) handelt es sich um zwei form-, maß- und decorgleiche Trinkgefäße bestehend aus einem Gefäßfuß, dem Gefäßkörper und zwei seitlich angebrachten, nach oben ausschwingenden Ohrenhenkeln, welche die Lippe nicht ganz erreichen (Abb. 158a–c). Die

483 Auf den Begriff Tasse, wie er des Öfteren in italienischsprachigen Arbeiten auftritt (tazza/tazzina), wird verzichtet.

484 Eine Auflistung aller Terra sigillata Fragmente aus Insula I 10 findet sich bei Allison 2006, 435.

485 Zu *modius/modiolus* siehe Hilgers 1969, 67 f.; Allison 2006, 20. Diese Becherform ist in verschiedensten Materialien gefertigt worden. Der Begriff *modiolus* wird insbesondere für Stücke aus Silber, Glas und Terra sigillata verwendet (Kern 1963, 403 f.).

486 Dickmann 2015b, 220. Dies gilt auch für die Exemplare aus Insula I 10, wie z. B. den Bronzebecher Kat. 095 oder den Glasbecher Kat. 096, obwohl die Gefäßprofile leicht voneinander abweichen.

487 Isings 1957, 52 f.; Kern 1963, 400–405.

488 Die Becher Kat. 100–103 besitzen einen zusätzlichen Stützsporn an der Unterseite ihrer Griffe. Zu diesen Spornen siehe Niemeyer 2015, 217.

489 Zum Begriff: Hilgers 1969, 76 f.; 274 f.; Scheibler 2001, 643.

490 Vgl. Tassinari 1993, 75.

491 Hilgers 1969, 46. Bei einem Kantharos handelt es sich nach Hilgers per definitionem um „ein kelchartiges Gefäß auf Stengelfuß mit zwei am oberen und unteren Rande des Gefäßes ansetzenden, in einem Bogen über den oberen Gefäßrand schwingenden Henkeln“ (Hilgers 1969, 47). Jedoch tritt diese ohrenähnliche und über den Gefäßrand hinausragende Henkelform nicht bei allen Kelchen auf. Wesentlich öfter kommen bei den in Silber gefertigten Kantharoi Ringgriffe mit Stützelementen vor. Daher kann zwar die Existenz zweier Griffe, nicht aber ihre genaue Form als Kriterium für die Benennung als Kantharos gelten.

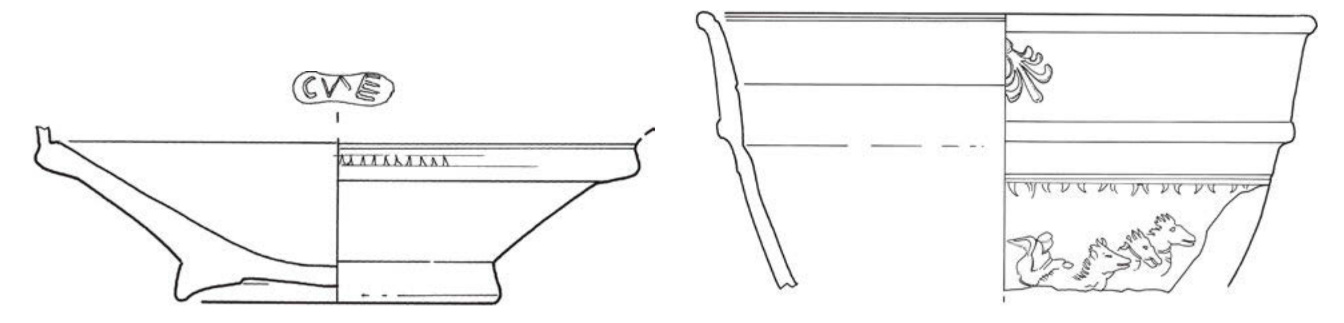


Abb. 141: Terra sigillata Becher (Kat. 090).

Abb. 142: Terra sigillata Becher (Kat. 091).

Gefäßform von **Kat. 108** und **Kat. 109** ist nahezu identisch mit **Kat. 107**, sie besitzen jedoch Ringgriffe mit Stützelementen (Abb. 159a–160c).

Die Griffe und Füße der Trinkgefäße setzen auf unterschiedliche Art und Weise am Gefäßkörper an. Bei den einhenkligen Bechern aus Keramik, Bronze und Glas (**Kat. 093 – 095**) sind sie additiv angefügt. Es fehlen decorative Übergänge zwischen den einzelnen Formelementen. Der untere Ansatzpunk des als Widderhorn gestalteten Griffes von **Kat. 097** wird von einer Widderkopfattasche überdeckt (Abb. 148c). Ein ähnlich integrativer Umgang mit dem Griffdecor ist bei **Kat. 098–099** erkennbar: Hier nutzte man eine Palmette und kleine Eros-Figuren, deren gespreizte Flügel am oberen Becherrand anliegen (Abb. 149d). Bei den Skyphoi **Kat. 100–102** und bei den Kantharoi **Kat. 108–109** sind an dieser Stelle, die Griffe mit dem Gefäßrand verbindend, Vogelköpfe dargestellt. Die beiden Henkel von **Kat. 107** scheinen hingegen aus einer fünfblättrigen Blüte zu entwachsen und haben die Form vollplastischer Pflanzenstängel mit Fruchtknoten und Hüllblättern (Abb.158c). Aus diesen Hüllblättern sprießt der sich in zwei schlankere Stängel auftrennende, obere Griffteil. Ohne den Gefäßrand von **Kat. 107** zu berühren, enden die Griffe in einer schräg abfallenden Herzform.

Das Materialspektrum ist bei Trinkgefäßen variantenreicher als z. B. bei Schank- oder Auffanggefäßen. **Kat. 093–094** bestehen aus besonders dünnwandiger Keramik (Ceramica a parete sotilli)[492]. Die Becher sind äußerst leicht und wirken haptisch sehr fragil. Ähnlich rot wie **Kat. 093**, jedoch deutlich glatter und glänzender war die Oberfläche der Terra sigillata Becher **Kat. 090–091**. Im Gegensatz dazu leuchtet das geblasene Glas **Kat. 096** hellgrün. An der Oberfläche von **Kat. 106** lassen sich Spuren großflächiger Versilberung nachweisen, die heute insbesondere noch unter dem Rand erhalten sind[493]. Es handelt sich um den einzigen versilberten Trinkkelch, der nicht aus dem Silberschatz der Casa del Menandro stammt. Durch die ursprünglich vermutlich vollständige Beschichtung war der Bronzekelch nicht von einem Silberkelch zu unterscheiden und besaß alle materialästhetischen, -semantischen und gustatorischen Eigenschaften des Edelmetalls. Eine andere Art der Versilberung ist bei **Kat. 107** zu beobachten. Die silbernen Oliven heben sich durch ihre Plastizität und ihre Farbe vom ursprünglich vergoldeten Gefäßgrund ab (Abb. 158a). Die ovalen, mit Silber ummantelten Früchte waren in ihrem Kern aus Blei, wodurch der Becher sowohl nominal als auch gefühlt mehr Gewicht erhielt. Gleichzeitig war die Herstellung kostengünstiger. Das Gewicht gehörte zu den wichtigsten Eigenschaften eines Silbergefäßes, denn dadurch wurde sein ökonomischer Wert bemessen[494]. Im Design der silbernen Trinkgefäße aus der Casa del Menandro (I 10,4) scheint jedoch die materialästhetische Wirkung eine nachgeordnete Rolle zu spielen, denn reicher Ornament- und Bildschmuck dominiert ihr Aussehen.

---

492 Sie gilt als eine lokale, kampanische Produktion: Ricci 1985, 251 f. 267. 347; Stefani 2003, 164.

493 Allison 2006, 199.

494 Petron. 33. 6–7; Mart. 8, 71, 9–12; Baratte 1998, 3–5. Ob diese Materialimitation bei den Oliven-Kantharoi Kat. 107 auf eine Täuschungsabsicht der Silbertoreuten zurück geht oder den Käufern/Besitzern bewusst war, ist nicht überliefert.



Abb. 143: Silberbecher-Paar mit Dellen (Kat. 092).



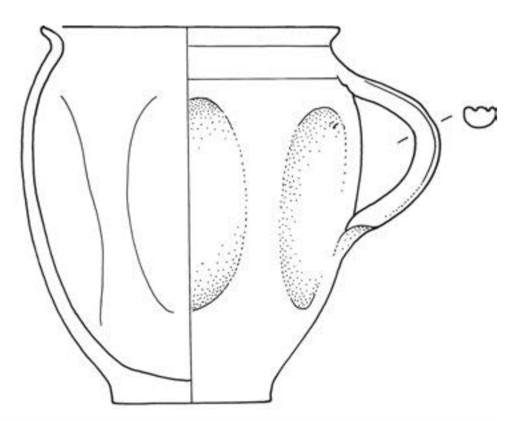


Abb. 144a–b: a: Falten-Becher (Kat. 093); b: Zeichnung nach Allison 2006.

Hinzu kommt, dass sich an fast allen Stücken Spuren von Vergoldung erhalten hatten, die heute bisweilen nur noch schwer erkennbar sind (vgl. Abb. 154 f. 156b. 160a). Mit Vergoldungen lassen sich bestimmte Figurenteile oder Gegenstände durch den farblichen Kontrast hervorheben (z. B. **Kat. 098–099** oder **Kat. 102–103**). Dies hat einerseits einen praktischen Effekt für die Bildrezeption (bessere Erkennbarkeit und Betonung wichtiger ikonografischer Attribute), andererseits kommuniziert Gold auch einen zusätzlichen ökonomischen Wert. Im Fall von **Kat. 108–109** sind nicht nur visuelle Akzente in Gold gesetzt, sondern hier dominieren goldene Oberflächen die Erscheinung. Nur der teilweise durchschimmernde Bildhintergrund sowie die nackten Hautpartien der dargestellten Personen sind in Silber belassen. Gold als das kostbarste aller Materialien wird folglich prominent in Verbindung mit Ornamenten und Bildern inszeniert, ohne Monochromie zu erzeugen[495].

Der Einsatz von Ornamenten geschieht bei den Trinkgefäßen aus Insula I 10 mit unterschiedlicher Intensität. Der Terra sigillata Becher **Kat. 090** weist beispielsweise kaum Ornamentik auf, außer ein in den Ton eingetieftes Dreiecksmuster am Knick der Gefäßwand (Abb. 141). Der zylindrische Gefäßkörper von Bronzebecher **Kat. 095** ist lediglich dezent am oberen Rand und in der

495 Zu Gold in der *Naturalis historia* des älteren Plinius sowie der Praxis des Vergoldens in der Antike, siehe Anguissola 2021, 39–50; Haug – Hielscher 2021, 3–24.



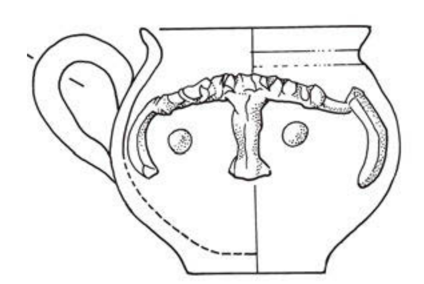


Abb. 145a–b:
a: Gesichts-Becher (Kat. 094);
b: Zeichnung nach Allison 2006.



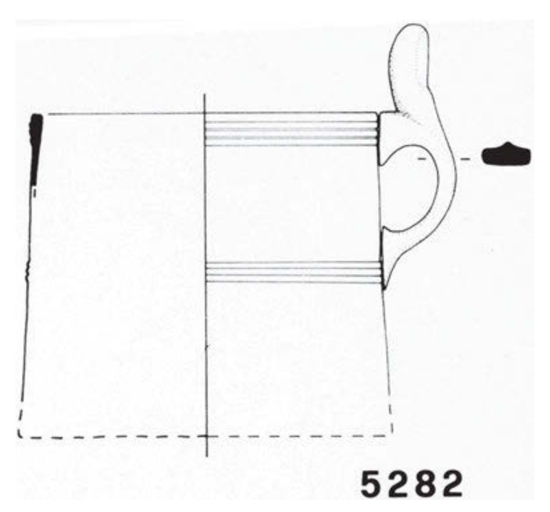


Abb. 146a–b:
a: Becher mit Daumen-Applik (Kat. 095); b: Zeichnung nach Tassinari 1993.



Abb. 147: Gläserner Becher (Kat. 096).





Abb. 148a–c: Silberbecher mit bukolischer Szene (Kat. 097).

Mitte mit einem abgesetzten Ringprofil akzentuiert[496] (Abb. 146a–b). Auch die silbernen Skyphoi **Kat. 100–104** tragen keine aufwändigen Ornamentbänder. Nur auf der Oberseite der Griffe findet sich je ein einfaches, florales und in sich geschlossenes Ornament. Eine besondere ornamentale Verzierungsform zeigen die drei Objekte **Kat. 092–093**. Die Gefäße sind mit einem Muster aus unterschiedlichen Vertiefungen gestaltet und gehören damit zur Gruppe der sog. Falten- oder Dellenbecher[497]. Sechs vertikal ausgerichtete, ovale Eintiefungen rhythmisieren die Oberfläche des einhenkligen Bechers aus der Gruppe ‚Ceramica a parete sotilli' (**Kat. 093**) (Abb. 144a–b). Aufgrund der weichen Außenkanten müssen die charakteristischen Vertiefungen in den lederharten Ton eingedrückt worden sein. Der ästhetische Reiz liegt im Kontrast zwischen sichtbar weichen, fließenden Formen und der fühlbaren Härte und Steifheit des Materials. Faltenbecher aus Metall, wie **Kat. 092**, sind deutlich seltener als solche aus Keramik oder Glas[498], versuchen aber den gleichen Effekt zu erzeugen. Am oberen und unteren Gefäßrand von **Kat. 092** verläuft je eine horizontale Reihe von sechs kreisrunden Einprägungen (Abb. 143). Zwischen diesen befindet sich eine mittlere Riege von ebenfalls sechs eingedrückten, vertikalen Ovalen, deren Außenlinie durch eine einfache Kerbung abgegrenzt ist. Die Ränder der verschiedenen Vertiefungen sind deutlich schärfer als ihre Pendants in Ton (**Kat. 093**), da sie in das harte Material getrieben oder gehämmert wurden.

Bei den übrigen Trinkgefäßen ist der Einsatz konventioneller Ornamentbänder insbesondere an den Gefäßrändern und -füßen zu beobachten. So zeigen **Kat. 098** und **Kat. 099** unter dem Gefäßrand und über dem -boden ein lesbisches Kymation mit Perlstab (Abb. 149a–150d). Der angelötete kleine Henkel ist tief gesetzt, sodass er die Ornamentbänder nicht überschneidet (Abb. 149d. 150d). Auch **Kat. 106** weist am oberen Gefäßrand einen Perl- und Eierstab auf (Abb. 157b). Darunter schließt sich ein weiteres Ornamentband an, bestehend aus einer Schraffur schräger, kurzer Linien zwischen zwei Perlstäben. Bei **Kat. 108** und **Kat. 109** ist der Gefäßrand von mehreren umlaufenden Ornamenten gesäumt: einem lesbischen Kymation sowie einem Blüten- und Rankenfries zwischen zwei Perlstäben (Abb. 159d. 160a). Auch der Standfuß des Kelches trägt Ornamente in Form von fünf nach unten gerichteten Zungenblättern, in deren Zwickel je eine Traube aus Weinbeeren sitzt.

Auch wenn Ornamente bei den meisten Trinkgefäßen aus Insula I 10 weitgehend ‚Randerscheinungen' sind, dominieren sie die Gestaltung der sog. Oliven-Kantharoi **Kat. 107**. Ähnlich wie bei **Kat. 108** und **Kat. 109** umläuft eine Abfolge diverser Ornamentbänder den oberen Gefäßrand (Abb. 158c): zwischen einem oberen und unteren Perlstab verlaufen ein lesbisches Kymation

496 Wahrscheinlich befand sich ein drittes Ringprofil unmittelbar über dem Gefäßboden. Dieser fehlt und der untere Teil des Bechers ist restauriert (Allison 2006, 202).

497 Ricci (1985, 318) sieht den Ursprung dieser Verzierung in der republikanischen Keramik aus Ampurias. Siehe weiter dazu u. a. Painter 2001, 67; Silvano 2012, 38; Fünfschilling 2015, 177.

498 Painter 2001, 67; Stefani 2003, 164.






Abb. 149a–d: Silberbecher mit Wagenrennen (Kat. 098).

und ein Fries aus alternierend stehenden und hängenden Blütenkelchen sowie Doppelpalmetten/Blitzbündeln. Der übrige Gefäßkörper ist mit reliefierten Olivenzweigen überzogen, deren schmale Blätter sich teilweise plastisch aus dem Gefäßgrund herausheben (Abb. 158b). Der Verlauf der Zweige ist spiegelsymmetrisch, sodass sie von den Henkeln zur Mitte aufeinander zuwachsen (Abb. 158a). Offensichtlich zieht sie das Gewicht der Früchte leicht nach unten[499]. Der Standfuß der beiden Kelche ist mit einem hängenden Zungenblattkymation und einem Perlstab verziert. Die Kantharoi **Kat. 107** wirken durch all ihre einzelnen Ornamente äußerst prächtig und ihre Gestaltung ist stark von Symmetrie geprägt[500].

499 Wenn auch in ihrem Ursprung und ihrer Datierung umstritten, ist diese Art der Verzierung unter den römischen Silbergefäßen weit verbreitet (Painter 2001, 59). Maiuri (1933, 33 f.) sieht den Ursprung dieses Designs in der hellenistischen Keramik. Dieses ist dann im 1. Jh. v. Chr. auch bei anderen Gattungen anzutreffen und entwickele sich weiter, so z. B. auf den silbernen Skyphoi aus Boscoreale (vgl. Baratte 1987, 53). Eine umfassende Betrachtung des Phänomens der gleichen Ornamentik auf verschiedenen Silbergefäßen der Vesuvregion liegt bislang nicht vor.
500 Zum Changieren der Olivenzweige zwischen den Kategorien ‚Bild' und ‚Ornament' siehe Teil II Kap. 1.






Abb. 150a–d: Silberbecher Mit Wagenrennen (Kat. 099).

Der Bildschmuck auf den Trinkgefäßen reicht von schlichten Einzelfiguren bis hin zu komplex komponierten, objektübergreifenden Bilderzyklen. Dabei ist zu unterscheiden, ob Gefäße als Bildträger fungieren oder ob einige Gefäßteile bildhaft z. B. anthropomorph gestaltet sind. Ein Beispiel hierfür ist der Bronzebecher **Kat. 095**, dessen kleiner, fast kreisrunder Griff eine vollplastische Applikation eines menschlichen Daumens schmückt (Abb. 146a). Somit legt der Benutzer bei der Verwendung des Bechers seinen Daumen auf das bronzene Abbild eines solchen, während der Zeigefinger durch den Ringgriff geführt wird.

Eine andere Form von bildhafter Griffgestaltung (z. B. als Widder oder als Eros) weisen die Silberbecher **Kat. 097–099** auf (Abb. 148c. 149d). Durch wenige aufgebrachte Linien, die an ein menschliches Antlitz erinnern, wirkt der Gefäßkörper von **Kat. 094** einem Menschenkopf sehr ähnlich (Abb. 145a). Nasen-, Augenbrauen- und Ohrenangaben sind händisch in Ton geformt, auf den Gefäßkörper appliziert und gehen fließend ineinander über. Die Augen sind als kreisrunde Knöpfe gearbeitet[501]. Der einzelne Henkel lässt sich als Anspielung auf ein Ohr

501 Zu diesem Design: Ricci 1985, 321 f.






Abb. 151a–d: Silberbecher mit Jüngling (Kat. 100).

verstehen[502]. Die Gesichtsbecher sind seit der Mitte des 1. Jhs. n. Chr. in Italien verbreitet und finden sich auch mehrfach in der Vesuvregion[503]. Aufgrund seiner geringen Größe wird **Kat. 094** als Kindergefäß gedeutet, dessen Gesichts-Decor apotropäische oder komische Effekte erzielen soll[504]. **Kat. 091** ist das Fragment eines Reliefsigillata-Bechers, dessen Darstellung den Oberkörper eines Eros und drei Pferdeköpfe erkennen und sich zu einer Wagenlenker-Gruppe (Quadriga?) ergänzen lässt (Abb. 142). Ob dieser wagenlenkende Eros Teil einer Rennszene war oder als Einzelfigur auftrat, muss offenbleiben.

Der Decor im Flachrelief des Modiolus **Kat. 097** zeigt eine von einer reichhaltigen Flora und Fauna geprägten Naturidylle (Abb. 148a–c). Auf dem leicht felsigen Boden wachsen Gerste, Mohn und andere Pflanzenarten. In diese Vegetation sind kleine Vögel, Bukranien sowie drei Kraniche eingebettet, von denen sich der mittlere im Kampf mit einer Schlange befindet (Abb. 148b)[505]. Ähren und Mohnkapseln wirken im Vergleich zu den Vögeln, Bukranien und Kranichen deutlich überproportioniert. Das natürliche Größenverhältnis wurde anscheinend zu Gunsten einer höheren Dichte an Bildelementen aufgegeben. Durch die Komposition zahlreicher Bewegungen und Gegenbewegungen der Tiere entsteht eine lebendige Unruhe, die das Auge des Betrachters von einer Figur zur anderen springen lässt. Der Bildschmuck des Modiolus **Kat. 097** gibt zwar keine komplexe Handlung wieder, die Figuren und ihr Arrangement wecken und binden dennoch Aufmerksamkeit.

502 Nach Richter gehört dieses Stück zu den Kopfgefäßen mit „Gesichtsdarstellungen an der Gefäßleibung" (Richter 1967, 9–12). Eine bei Richter (1967, 115 Kat. 128) angeführte Gesichtsurne aus Köln (2. Hälfte des 1. Jhs. n. Chr.) verweist auf einen identischen Umgang mit dem Gefäßkörper. Die Gestaltung scheint nicht für Becher oder Trinkgefäße exklusiv gewesen zu sein.
503 Ricci 1985, 321. 347.
504 Allison 2006, 106.
505 Dieses Motiv findet sich mehrfach in der Silbertoreutik des 1. Jhs. n. Chr. Zu den Vergleichen u. a. aus Boscoreale siehe Painter 2001, 63.






Abb. 152a–d: Silberbecher mit Jüngling (Kat. 101).

Die dichte Komposition erfordert eine längere Betrachtung, um alle Details wahrzunehmen, und ermöglichte es einem fokussierten Betrachter, in die sich ihm darbietende Natur einzutauchen oder sich kurzzeitig gar darin zu verlieren[506].

Verschiedene Trinkgefäße aus dem Silberschatz der Casa del Menandro (I 10,4) bilden aufgrund ihrer identischen Maße und gleichen Formen sowie aufgrund des sich ergänzenden Bildschmucks zusammengehörige Paare[507]. Erstes Beispiel sind die beiden Silberbecher **Kat. 098–099** mit der Darstellung von jeweils zwei Eroten und zwei Victorien, die ein Rennen mit Bigae fahren (Abb. 149a–150d). Im Hintergrund sind vier unterschiedliche Architekturelemente angegeben: (1) ein Rundenzähler[508], (2) eine Rundbasis (mit der Statue einer Raubkatze[509]), (3) eine auf einer Säule stehenden Statue, (4) drei konische Metae (Wendemarken)[510]. Die detaillierte Darstellung charakteristischer Architektur- und Ausstattungselemente führte zu der Interpretation, dass hier der Circus Maximus als Ort des Rennens dargestellt ist[511]. Es müsste sich um den voraugusteischen Circus Maximus handeln, da Eier anstatt Delfine die Runden anzeigen. Eier wurden erstmalig für das Jahr 174 v. Chr. als Rundenanzeiger für den Circus Maximus beschrieben und 33 v. Chr. von

506 Zu der dadurch entstehenden Eigenräumlichkeit und Eigenzeitlichkeit als Konstituenten einer ästhetischen Erfahrung, siehe Teil II Kap. 2.

507 Eine ausführliche Bibliografie zu den einzelnen Objekten aus Insula I 10 findet sich im Katalogteil. Zu römischen Silberbecherpaaren und ihrem Bildschmuck außerdem u. a.: Müller 1994, 321–352; Hildebrandt 2015, 101–112; 2017, 366–382; Hielscher 2021.

508 Der Rundenanzeiger besteht aus einer Bogenkonstruktion mit zwei ionischen Säulen und einem quer gelagerten Architrav, auf dem sich sieben Ovoide befinden.

509 Hier schwanken die Benennungen zwischen Löwe (Painter 2001, 62) und Panther (Stefani 2006, 202).

510 Painter 2001, 62. Hierbei handelt es sich um die früheste Darstellung einer Wendemarke in der römischen Kunst (Humphrey 1986, 255).

511 Humphrey 1986, 179 f.; Stefani 2006, 202.








Abb. 153a–f: Silberbecher mit Herculestaten (Kat. 102).








Abb. 154a–f: Silberbecher mit Herculestaten (Kat. 103).




Abb. 155a–b: Silberbecher mit Bacchus-Mythos (Kat. 104).




Abb. 156a–b: Silberbecher mit Bacchus-Mythos (Kat. 105).

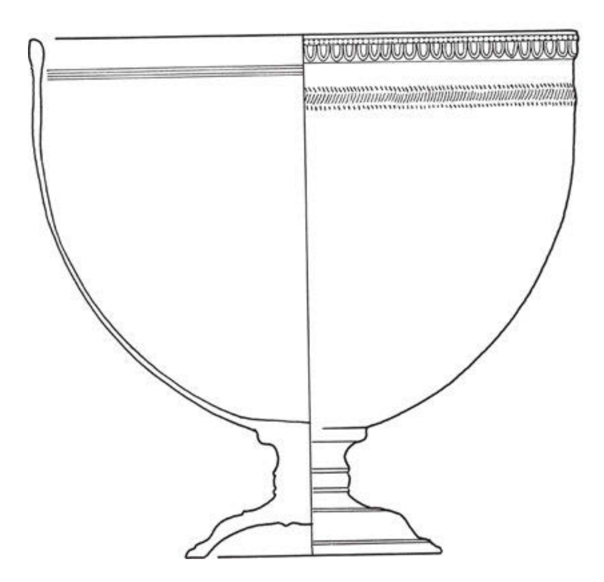



Abb. 157a–b: a: Versilberter Bronzekelch (Kat. 106); b: Zeichnung nach Allison 2006.







Abb. 158a–c: Silberne Olivenkantharoi (Kat. 107).





Abb.159a–b: Silberkelch mit Mars und Venus (Kat. 108).

Agrippa in Delfine umgestaltet[512]. Auch fehlt in den Darstellungen auf **Kat. 098–099** der augusteische Obelisk als Wendemarke[513]. Die weibliche Statue auf einer Säule (4) tritt bei späteren Darstellungen des Circus Maximus geflügelt auf, in voraugusteischer Zeit ist sie fast ausschließlich flügellos dargestellt[514]. Die Ikonografie des Circus Maximus war im 1. Jh. v. Chr. und im 1. Jh. n. Chr. erst in ihrer Herausbildung begriffen. Für die frühkaiserzeitlichen Darstellungen der Rennstätte am Fuße des Palatins finden deshalb auch andere Elemente aus allgemeinen Circusdarstellungen versatzstückartig Verwendung[515] und demnach ist die Identifikation des Circus Maximus auf den Modioli **Kat. 098–099** unsicher.

512 Humphrey 1986, 260–262.
513 Humphrey 1986, 255–259. Zu den drei dicht beieinanderstehenden pyramidalen Elementen mit dieser Funktion, siehe Humphrey 1986, 267–269.
514 Siehe dazu insb. die Darstellungen des Circus Maximus auf Tonlampen und Campana Platten bei Humphrey 1986, 180–188.
515 Humphrey 1986, 176–179. Auf diese Annahme basiert allerdings die Datierung dieser Silberbecher (Painter 2001, 62f.).







Abb.160a–c: Silberkelch mit Mars und Venus (Kat. 109).

Das wiedergegebene Geschehen unterscheidet sich zwischen **Kat. 098–099** in kleinen, aber entscheidenden Details. So verläuft die Fahrtrichtung des Rennens bei **Kat. 098** vom Henkel aus nach links (Abb. 149a), bei **Kat. 099** nach rechts (Abb. 150a). Der im Vordergrund der Metae gestürzte Eros ist auf **Kat. 098** links vom Griff zu sehen (Abb. 149d), bei **Kat. 099** hingegen rechts[516] (Abb. 150a). Auch die Zuordnung der Figuren im Vordergrund und der dazugehörigen Architekturen im Hintergrund unterscheidet sich zwischen den Bechern. So fährt der sich noch im Rennen befindliche Eros auf **Kat. 098** vor der Rundbasis (2) (Abb. 149b), auf **Kat. 099** hingegen vor dem Säulenmonument (3), sich zu seiner Verfolgerin umblickend (Abb. 150c). Während auf der Bogenkonstruktion (1) von **Kat. 098** drei der sieben Ovoide nach oben stehen (Abb. 149c), sind es bei **Kat. 099** nur noch zwei (Abb. 150b). Insofern bilden die beiden Becher anscheinend zwei verschiedene Momente des gleichen Rennens ab – nämlich die vierte (Kat. 098) und die fünfte (Kat. 099) Runde.

Ein weiteres Silberbecherpaar mit objektübergreifender Bilderzählung sind **Kat. 100** und **Kat. 101**. In einer Landschaft mit aufragenden Felsen, Klippen und knorrigen Bäumen wird eine Handlung mit einem jungen, kurzhaarigen Mann als Protagonisten gezeigt. Dieser rudert auf der Seite (A) von **Kat. 100** mit einem kleinen Boot unter offensichtlicher körperlicher Anstrengung über ein Gewässer (Abb. 151a). Getrennt durch schroffe Klippen schließt sich rechts die Darstellung des gleichen Jünglings an, wie er einen Steinbock bei den Hörnern packt und mit ihm zu ringen scheint[517] (Abb. 152b).

Die Szene auf Seite (B) von **Kat. 100** ist ebenfalls von der Darstellung markanter Landschaftsangaben geprägt. Teile des oberen Bildausschnittes sind stark korrodiert (Abb. 151c), weshalb die unmittelbar unter dem Ringgriff auf einem Felsen sitzende Figur in bodenlangem Gewand nur noch schemenhaft zu erkennen ist. Den rechten angewinkelten Arm hat sie auf den Oberschenkel gestützt[518]. Rechts der/des Sitzenden stehen eine Frau und ein Jüngling einander zugewandt, auf einem kniehohen Felsen, zwischen ihnen liegen kurze Äste (Abb. 151d). Eine Identifikation der Figuren ist nicht möglich, da Köpfe und Teile der Oberkörper aufgrund von Korrosion fehlen[519]. Im Geäst des knorrigen Baumes hängt rechts die Miniaturangabe eines Naiskos. Der kleine Tempel kennzeichnet die Handlung als die Vorbereitung eines Opfers und den Ort als ein (Natur-)Heiligtum. Der kleine Felsen mit gestapeltem, noch nicht entzündetem Brennholz ist demnach ein Altar.

Verschiedene Landschaftselemente und Figuren von **Kat. 100** wiederholen sich auf **Kat. 101**. Auf Seite (A) von **Kat. 101** tritt derselbe kurzhaarige Jüngling auf, der auf Seite (A) von **Kat. 100** rudert. Nun trägt er einen kurzen Chiton, sitzt auf einem Schemel und trinkt (Abb. 152a). Sein Gewand entspricht dem des opfernden Jünglings auf Seite (B) von **Kat. 100** (Abb. 151d). Ihm gegenüber sitzt eine ältere, in Tunika und Mantel mit Kapuze gekleidete Person[520], die ihre nackten Füße auf einen Schemel stellt. Zwischen ihr und dem Jüngling liegen auf dem Boden ein Stab, ein gebundener Sack und eine Kleeblattoinochoe. Während der Jüngling aus einer grifflosen Schale trinkt, erscheint sein Gegenüber im Redegestus. Im Rücken der/des Alten sitzt ein greiser, bärtiger Wanderer, der ebenfalls aus einer grifflosen Schale trinkt und dem Gespräch zu lauschen scheint (Abb. 152a–b). Dahinter steht eine von der Szene abgewandte Frau mit einer um die Hüfte gebundenen Schürze und unter einem Tuch verborgenen Haar. Sie steht leicht über einen Herd mit

---

516 Die Wendemarke ist auf Kat. 099 gar nicht zu finden.
517 Maiuri 1933, 267. Painter (2001, 53) und Stefani (2006, 196) beschreiben die Szene als ‚Hirte mit Widder'.
518 Maiuri (1933, 270) und Stefani (2006, 196) beschreiben die Figur als eine Frau.
519 Die linke Figur trägt ein langes Untergewand mit darüber liegendem Mantel. Die Konturen des Kopfes und der langen Haare lassen eine Frau erahnen. In ihrer linken Hand hält sie eine Omphalosschale, mit der Rechten deutet sie auf den Felsen vor ihr. Gegenüber steht ein junger Mann in einem dünnen, kurzen, ärmellosen Chiton. Er hat ein Tuch (bei Stefani 2006, 196 als Mantel identifiziert) über die linke Schulter gelegt und blickt auf die Omphalosschale hinab. Maiuri (1933, 268) und Stefani (2006, 196) beschreiben ihn als Wanderer. Es handelt sich um den gleichen Jüngling, der in den Darstellungen auf der gegenüberliegenden Gefäßseite ruderte und mit einem Steinbock kämpfte.
520 Stefani (2006, 196) erkennt hier eine Frau.

Kochtopf gebeugt, in der linken Hand hält sie einen nicht näher identifizierbaren Gegenstand[521] (Abb. 152b). Die Szene mit insgesamt vier Personen (Jüngling, Redner, Zuhörer, ‚Köchin') findet in einem Innenraum statt, worauf die über den Köpfen gespannten Stoffe und Sitzmöbel hindeuten.

Die Darstellung auf der gegenüberliegenden Gefäßseite (B) von **Kat. 101** ist sehr schlecht erhalten (Abb. 152c). Es sind noch ein mit Früchten gefüllter Altar und ein Bukranion unter einem knorrigen Baum, zu dessen Füßen ein Rind liegt, erkennbar (Abb. 152d). In der Mitte eilt ein unbekleideter Mann mit Stock über der Schulter davon. Links von ihm beschreibt Stefani einen bärtigen Hirten mit nackten Beinen, der sich auf einem Felsen sitzend nach vorn auf einen Stab stützt[522]. Da diese Figur ein Fell über Schulter und Rücken trägt und einen Schwanz besitzt, kann es sich auch um einen alten, nach vorn gelehnten Silen mit Stab handeln[523]. Rechts davon steht ein weidendes Rind unter einem Blätter und Früchte tragenden Baum[524].

Obwohl der Bildschmuck von **Kat. 100** und **Kat. 101** einige Fehlstellen aufweist, ist zu vermuten, dass die Darstellungen auf beiden Silbergefäßen verschiedene Einzelepisoden eines Geschehens wiedergeben. Die hier beschriebene Reihenfolge muss nicht der vorgesehenen Lesart entsprechen. Auch ist nicht zu entscheiden, ob ein in der Antike bekannter Mythos oder ein Gedicht die Vorlage bildeten[525]. Der dargestellte Protagonist ist ein kurzhaariger, junger Mann, der nackt oder mit kurzärmeligem Chiton bekleidet ist und einen Stab und ein Bündel als Attribute trägt. Die hintergründige und umgebende Landschaft verändert sie sich leicht. Die Bäume sind je nach Episode kahl, leicht belaubt oder früchtetragend dargestellt. Die Angabe der Felsen und Klippen wechselt zwischen scharfzackig und abgerundet. Zwar ist die dargestellte Handlung nicht bekannt, diese Variationen deuten aber auf den Verlauf von Zeit, Jahreszeiten oder auf wechselnde Orten hin.

Die Frage nach dem Inhalt des Dargestellten ist für **Kat. 102** und **Kat. 103** hingegen leicht zu beantworten. Gemeinsam tragen die beiden Silberskyphoi die zwölf Taten des Hercules – jeweils sechs Taten pro Gefäß und drei Taten je Gefäßseite (Abb. 153a–154 f). Die Verteilung der einzelnen Taten über die Becherseiten folgt dabei nicht der chronologischen Reihenfolge des Mythos, die zwölf Episoden erscheinen vielmehr durcheinander. Selbst die unterschiedlichen Darstellungen einer einzelnen Becherseite bauen weder aufeinander auf, noch schließen sie aneinander an[526]. Dennoch fließt der Aspekt von Zeitlichkeit in die Darstellungen ein. Der Held trägt in einigen Episoden einen Bart und in anderen nicht. Die Altersangabe ist erstmalig ab dem Amazonen-Abenteuer zu beobachten (Abb. 153e). Bei allen Taten, die sich dem Mythos zufolge danach ereigneten, ist der Held bärtig dargestellt. Aufgrund der unsortierten Reihenfolge auf den Becherseiten tritt ein unbärtiger, junger Hercules direkt neben einem bärtigen älteren Hercules auf (z. B. Abb. 154a).

Die erste Tat des Helden – die Tötung des Nemeischen Löwen – ist links auf Seite (A) von **Kat. 102** abgebildet (Abb. 153a). Der Heros trägt die tote Raubkatze über seiner linken Schulter, während er mit seiner Rechten die Keule schultert. In der Mitte der gleichen Becherseite stehen sich der dreileibige Geryoneus und der Halbgott im Ausfallschritt gegenüber (Abb. 153b). Beide Kämpfer strecken mit dem linken Arm ihre Verteidigungswaffen nach vorn und erheben mit der Rechten ihre Angriffswaffen. An der rechten Seite ringt Hercules den Riesen Antaios nieder, dessen Füße die Erde nicht mehr berühren (Abb. 153c). Löwenfell und Keule sind auf einem kleinen Felsen abgelegt. Links auf Seite (B) von **Kat. 102** fängt der Held die kerynitische Hirschkuh mit einem Griff an ihr Geweih (Abb. 153d). Die Mittelgruppe der Becherseite lässt sich sicher als die Erbeutung des Gürtels

521 Stefani (2006, 196 f.) beschreibt es ebenfalls als Küchenszene. Maiuri (1933, 278) sieht hier hingegen einen kleinen Altar.

522 Stefani 2006, 196.

523 Maiuri (1933, 274 f.) benennt diese Figur zwar als Hirten, charakterisiert sie aber ebenso als silenenhaft.

524 Stefani (2006, 196) identifiziert einen Birnenbaum. Ein weidendes Tier unter einem knorrigen Baum ist ebenfalls auf Seite (B) von Kat. 100 zu finden.

525 Maiuri (1933, 279–308) sieht in den Darstellungen die ursprünglich hellenistische, kleinasiatische Illustration einer der Idyllen des Theokritos (3. Jh. v. Chr.). Diese Interpretation ist aber von Stefani (2006, 197) verworfen worden.

526 Die jeweilige Identifikation einzelner Szenen ist übereinstimmend beschrieben bei: Maiuri 1933, 312–317; Painter 2001, 55; Pappalardo 2003, 103; Stefani 2006, 198 f.

der Amazonenkönigin Hippolyte identifizieren (Abb. 153e). Hippolyte wird vom Sohn des Zeus nach hinten und von ihrem nach links galoppierendem Pferd gezogen. Rechts auf Seite (B) von **Kat. 102** kämpft Hercules mit erhobener Keule in der rechten und einem Schlangenkopf in der linken Hand gegen die Hydra von Lerna (Abb. 153e).

Die ungeordnete Darstellung der einzelnen Taten des Hercules ist auf **Kat. 103** fortgeführt. Links auf Seite (A) trägt der Held den Erymantischen Eber über der linken Schulter (Abb. 154a). In der Mitte erschlägt Hercules den Kentaur Pholos mit der Keule in seiner Rechten, während er ihn mit der Linken am Kopf packt und nach hinten reißt (Abb. 154b). Rechts daneben erlegt der mit Pfeil und Bogen bewaffnete Heros die stymphalischen Vögel (Abb.154c). Links auf der Seite (B) von **Kat. 103** greift der mit dem Löwenfell über dem Kopf bekleidete Held einen schlangenumwundenen Baum, an dessen Ästen die Äpfel der Hesperiden hängen (Abb. 154d). In der Mitte der Becherseite erscheinen der Halbgott und die vier Pferde des Diomedes (Abb. 154e). Unter zwei scheuenden Pferden liegt ein nackter männlicher Leichnam. Rechts auf der Seite (B) von **Kat. 103** steht Hercules in ruhiger Pose und hält in seiner nach unten geführten Rechten den dreiköpfigen Cerberus an einer Leine (Abb. 154 f).

Der Unordnung in der chronologischen Reihenfolge der Episoden steht ein klarer, formal-kompositorischer Aufbau gegenüber. In der Mitte jeder Becherseite sind antithetische Kampfgruppen aus zwei oder mehreren Figuren positioniert (Abb. 153b. 153e. 154b. 154e). Sie erhalten mehr Bildraum als die beiden seitlichen Episoden nahe der Henkel, die das Geschehen in der Mitte durch die Bewegungsrichtung der Figuren zur Mitte hin rahmen. Dadurch entsteht eine kompositorische Klammer. Obwohl sich die Auswahl der zwölf Taten der Silberskyphoi **Kat. 102** und **Kat. 103** eng am ursprünglichen Dodekathlos des Helden orientiert, sind zwei Episoden ausgetauscht. Es fehlen die Ställe des Augias und der kretische Stier. Sie sind durch Episoden mit dem Riesen Antaios und dem Zentauren Pholos ersetzt. Bei beiden handelt es sich um ‚nicht-kanonische Taten', die sich chronologisch nur schwer in den Zyklus einbinden lassen[527]. Doch bricht die Auswahl nicht mit einer fest tradierten, kanonischen und verpflichtenden Darstellungskonvention, denn diese unterlag stetig Wandlungen, Selektionen oder Verkürzungen. Dass beispielsweise der Riese Antaios anstelle der Augias-Ställe in einen Bilder-Zyklus erscheint, ist bereits am Herculestempel von Theben (4. Jh. v. Chr.) zu beobachten[528]. Auch wenn die Darstellung des Hercules in der römischen Bildkunst häufig vorkommt (z. B. Wandmalerei, Mosaik, Glyptik, Plastik etc.), ist ein vollständiger Zyklus selten. Insofern sind die zwölf Episoden auf den Bechern aus der Casa del Menandro im 1. Jh. n. Chr. einzigartig[529].

Ähnlich wie die Herculesbecher geben auch die silbernen Skyphoi **Kat. 104–105** gemeinsam verschiedene Episoden desselben Mythos wieder. Sie zeigen beide einen Moment des Bacchusmythos mittig auf der jeweiligen Gefäßseite[530]. Die Reihenfolge ist für den Betrachter nur bei Kenntnis des Mythos verständlich[531]:

---

527 Brommer 1984, 54–58. Zur Figur des Pholos und seiner möglichen Anbindung an die Episode des Erymanthischen Ebers siehe Schmidt 1941, 518–525. Zu Antaois als ein beliebtes Motiv römischer Kunst und Literatur (z. B. bei Ov. met. 9, 183 f.; Iuv. 3, 86 f.; Plin. nat. 5, 2): Wernicke 1894, 2339–2342.

528 Boardman u. a. 1990, 15. Zur Entstehung der zwölf kanonischen Taten des Hercules in Literatur und Kunst siehe u. a. Boardman u. a. 1990, 5 f. 15 f.; Brommer 1953, 53–63. Zu den nichtkanonischen Herculesmythen siehe Brommer 1984, 48–59.

529 Maiuri 1933, 318; Stefani 2006, 199.

530 Die Beschreibung und Deutung des Dargestellten orientiert sich im Folgenden an: Maiuri 1933, 336–343; Painter 2001, 60 f.; Pappalardo 2003, 104; Stefani 2006, 210.

531 Lediglich Linfert (1977, 23) widerspricht der hier beschriebenen Identifikation und Aneinanderreihung der einzelnen Episoden auf den beiden Skyphoi. Seine Benennung der Szenen liest sich wie folgt: Stellt man das Becherpaar vor sich, beginnt die Erzählung auf Seite (A) von Kat. 105 mit Semele und ihren Schwestern. Verunsichert ob wirklich Jupiter ihr Liebhaber ist, wünscht sie sich diesen in seiner wirklichen Gestalt herbei. Die Konsequenz dieses Wunsches ist auf Seite (A) von Kat. 104 zu sehen – Semeles Tod. Wenn man die Becher dreht, folgt auf Seite (B) von Kat. 104 die Geburt des Bacchus aus dem Oberschenkel des Jupiter, der sich dem Säugling nach dem Tod seiner irdischen Mutter annahm. Beendet wird die Erzählung auf Seite (B) von Kat. 105 mit der Waschung des Kindes durch die Nymphen von Nysa.

Seite (A) von **Kat. 104** zeigt Semeles Tod bei der Geburt des Bacchus (Abb. 155a). Die Mutter des Gottes liegt in der Mitte einer Gruppe aus drei weiteren Personen. Ihr linker Arm hängt leblos nach unten und ihr Kopf fällt in den Nacken. Sie wird von einer älteren Frau zu ihrer Linken gestützt, während zu ihrer Rechten die junge Eileithya steht, um mit nach hinten ausgestreckten Armen einen geflügelten, nackten Jüngling mit einer nach unten weisenden Fackel von dem Geschehen fernzuhalten. Bei ihm handelt es sich vermutlich um die Personifikation des Todes, der kommt, um Semele mit sich zu nehmen. Auf der gegenüberliegenden Seite (B) von **Kat. 104** ist die Waschung des neugeborenen Bacchus dargestellt (Abb. 155b). Das Neugeborene liegt in einer Wanne, vor der einen Amme kniet. Im Hintergrund lässt sich nur noch schemenhaft eine Figur erkennen, die Tücher/Stoffe bereithält. Links daneben steht eine junge Frau mit einer großen Hydria zu ihren Füßen. Rechts des badenden Knaben stützt ein Silen seinen linken Fuß auf einen kleinen Felsen und lehnt sich neugierig nach vorn. In seiner rechten Hand hält er einen Thyrsosstab. Er wird bisweilen als Silenos angesprochen, der das Neugeborene im weiteren Verlauf der Geschichte in Obhut nimmt[532].

Auch die Darstellung auf Seite (A) von **Kat. 105** ist ein Teil des Bacchusmythos. Die von Theseus verlassene Ariadne sitzt auf einem Felsen, links neben ihr eine junge Frau in Peplos und ein Eros im Profil (Abb. 156a). Hinter ihr lassen sich noch die Umrisse einer jungen Frau, die einen Thyrsos erhebt, erkennen. Am rechten Rand der Gruppe steht eine Frau nach links blickend mit einem Lorbeerzweig in ihrer Linken. Der Bildschmuck der gegenüberliegenden Becherseite (B) von **Kat. 105** ist aufgrund des Erhaltungszustandes so gut wie verloren (Abb. 156b). Lediglich die Füße verschiedener Personen sind noch erkennbar, von denen sich die linke aufgrund eines Kerykeions als Merkur und die mittlere aufgrund der Reste eines Throns als Jupiter identifizieren lassen. Wahrscheinlich war hier eine Götterversammlung im Kontext der zweiten Geburt des Bacchus dargestellt[533].

Die Darstellungen auf den Skyphoi **Kat. 104–105** unterliegen alle den gleichen, formalen Kompositionsregeln. Die mehrfigurigen Gruppen in der Mitte bestehen aus einer zentralen Hauptperson (Bacchus-Baby, Ariadne, Semele) und mehreren umstehenden, einander zugewandten Figuren, die das Geschehen rahmen und die Komposition nach außen abschließen. Links und rechts der mehrfigurigen Gruppen tauchen immer drei Masken und ein variierendes Arrangement von Objekten auf: Früchte, Pinienzapfen, Altäre, Trinkhörner, Musikinstrumente (Syrinx, Panflöte), Kultgeräte und -gefäße, Efeugirlanden und ein Pedum lassen sich mit den bacchischen Sphären des Kultes, der Musik und des Gelages assoziieren. Der Themenkreis des Weingottes ist im Bilderschmuck von Silbergefäßen zwischen dem 1. Jh. n. Chr. und der byzantinischen Zeit sehr präsent. Zumeist handelt es sich um Allegorien oder Symboliken, nie aber um explizit narrative Darstellungen[534]. Hierin sind die Becher aus der Casa del Menandro (I 10,4) außergewöhnlich.

Die Silberkantharoi **Kat. 108–109** wurden bereits hinsichtlich ihrer reichen Ornamentik und Vergoldung als die wohl prächtigsten Gefäße aus dem Silberschatz der Casa del Menandro (I 10,4) gedeutet. Darüber hinaus tragen diese Kelche auf jeder Gefäßseite das Bild eines Liebespaares, bei dem es sich um Mars und Venus handelt[535]. Sie sind auf allen Becherseiten auf einem prächtigen Möbel liegend dargestellt und scheinen, aufgrund ihrer wechselnden Positionen und Körperhaltungen, miteinander zu interagieren. Ort der Handlung ist eine mit reichen Decken und Kissen aufgepolsterte Kline im Beisein des Eros, der auf **Kat. 108** die Waffen des Mars (Schild, Schwert, Helm) (Abb. 159b), auf **Kat. 109** einen Flacon der Venus in Händen hält (Abb. 160c). Weinranken rahmen und durchziehen die Bilder beider Kelche, sodass kaum noch freier Bildgrund erkennbar ist. Diese Ranken sind kein sinnfreies zierendes Ornament, sondern ein aktiver Bestandteil des Bildes. Sie treffen sich mittig auf jeder Becherseite unmittelbar über den Köpfen des dargestellten

---

532 Vgl. Maiuri 1933, 336–343 und Stefani 2006, 210.

533 So Maiuri 1933, 340–343; Stefani 2006, 210.

534 Baratte 1998, 8. Zu den Maskenbechern aus dem Hildesheimer Silberschatz oder dem Eroten-Thiasos auf den Silberbechern aus Boscoreale, siehe u. a. Hielscher 2021, mit weiterer Literatur.

535 Maiuri 1933, 321–323. 326–330; Künzl 1979, 218–221; Painter 2001, 56–58; Pappalardo 2003, 103; Allison 2006, 94; Stefani 2006, 206 f.

Liebespaares und halten einen die Ehe symbolisierenden Kranz[536]. Der Bildschmuck spielt mit dem göttlich-ehelichen Beischlaf, der jedoch nicht explizit gezeigt wird[537]. Obwohl wenige Indizien auf die konkrete Handlung hinweisen, geht es offensichtlich um ein ‚davor' und ein ‚danach'. Anhaltspunkte hierfür sind nur der unterschiedliche Grad an Be- und Entkleidung der Venus sowie die sich wandelnden Posen und Haltungen beider Figuren. Die Forschung ist sich uneins, wie die Bilder zu lesen und zu verstehen sind[538]. Während Andreas Linfert sie als einen humoristisch und erotisch aufgeladenen Ehedisput deutet, beschreibt Stefani Eintracht.

Nach Linfert[539] beginnt das Geschehen auf Seite (B) von **Kat. 109** mit der Wiedergabe des Paares in einem für Gelage oder Totenmahl üblichen Sitzschema (Abb. 160b). Hieran schließt sich die Darstellung auf Seite (A) des zweiten Bechers **Kat. 108** an (Abb. 159a). Mars legt die Hand auf Venus' Schulter, doch sie scheint sich ihm zu verweigern – nach Linfert ein ungewohntes Verhalten für die Göttin der Liebe. Eher widerwillig lässt sich die halb entblößte Liebhaberin des Mars auf Seite (B) von **Kat. 108** ins Bett ziehen (Abb. 159b). Der Beischlaf wird nicht gezeigt. Auf Seite (A) von **Kat. 109** streift sich die nackte und zuvor verführte Göttin bereits wieder ihre Gewänder über (Abb. 160a).

Stefani[540] zufolge zeigt Seite (A) von **Kat. 108** den Anfang der Szene, als Venus vollkommen bekleidet zur Liege kommt (Abb. 159a). Mars fordert sie mit einer vorsichtigen Berührung der Schulter zum Ausziehen auf. Auf Seite (B) (Abb. 159b) hat Venus den Bitten ihres Liebhabers nachgebend bereits die Hälfte ihres Gewandes sowie ihr Diadem abgelegt. Mars zieht sie an ihrem linken Arm zu sich heran. Mit dem Wechsel der Bildbetrachtung von **Kat. 108** zu Seite (A) von **Kat. 109** ist die nicht gezeigte Klimax bereits überschritten und die Göttin bekleidet sich wieder (Abb. 160a). Der müde Kriegsgott lehnt sich auf die Kissen und hebt seinen rechten Arm über den Kopf. Auf Seite (B) von **Kat. 109** ist Venus wieder gänzlich in ihr Gewandt gehüllt und mit Diadem geschmückt. Sie dreht sich zum Abschied noch einmal zu Mars (Abb. 160b)[541].

Die Unterschiede zwischen Linferts und Stefanis Deutung lassen erkennen, dass die Objekte eine emotional unterschiedlich nuancierte Beziehung zwischen den dargestellten Figuren wiedergeben können, je nach Betrachtungs- und Lesart der Bilderabfolgen. Es scheint, als sei es für einen antiken Betrachter möglich, die eigene Grundstimmung (bzw. die seiner Ehe) in den Bildern wiederzufinden. Die offene Lesbarkeit der Szenen und die auf die Ebene der Götter gehobene, alltägliche Thematik besitzen hohes Anknüpfungs- und Assoziationspotenzial.

Die gefäßseiten- und objektübergreifenden Bilderwelten der Silberbecher stellen im Kontext der Objekte aus Insula I 10 ein besonderes Decorkonzept dar. Wenden wir uns daher abschließend den hier beobachteten Erzählstrategien zu. Die unterschiedlichen Modi des Erzählens mit Bildern sind in der Klassischen Archäologie in drei Kategorien untergliedert, „nämlich die, die ohne Wiederholung der Akteure Hinweise auf eine Vielzahl von Handlungsmomenten liefert, dann die an Momentaufnahmen erinnernden Einzelszenen und schließlich die Bildserien mit separierten Bildfeldern oder einem einheitlichen Hintergrund"[542]. Auf den Silberbecherpaaren aus Insula I 10 sind

536 Maiuri 1933, 322.

537 Aus dem Kontext von Gelagegeschirr oder anderen Gattungen der Kleinkunst (Lampen, Tintinabula etc.) sind explizite Sexdarstellungen durchaus bekannt. Jedoch scheinen diese bisweilen expliziten Körperbilder für Szenen mit göttlicher Beteiligung unangemessen. Der unterschiedliche Umgang mit ‚expliziten' und ‚allusiven' Sexbildern zeigt sich auch in der Wandmalerei. Siehe dazu Ritter 2017, 225–270.

538 Zur konventionellen Abfolge ohne weiterführende Interpretation des Geschehens siehe Maiuri 1933, 323–326; Painter 2001, 56–58.

539 Linfert 1977, 22 f.

540 Stefani 2006, 206.

541 Ob Mars schläft oder mit ihr interagiert, ist aufgrund der Fehlstellen nicht eindeutig zu erkennen.

542 Bracker 2015, 332. Lessing [1766] (1994) untersuchte erstmals die Darstellung von Zeitlichkeit in Bildwerken und legte damit einen Grundstein für die Erforschung der Narratologie visueller Medien. Erst mehr als ein Jahrhundert später entwickelten Kunsthistoriker und Klassische Archäologen sein Konzept weiter und kreierten mit unterschiedlicher Terminologie ein sich in weiten Teilen deckendes, dreiteiliges Modell, das nicht nur die „Modi zur künstlerischen Umsetzung von chronologischen Abläufen in der Bildkunst" (Emme 2016, 120) differenziert, sondern diese auch mit

das Wagenrennen, das/die Abenteuer eines unbekannten Jünglings, die Taten des Hercules, die Geschichte des Bacchus und die Liebes-Szene von Mars und Venus anhand von Bilderzyklen wiedergegeben[543]. Die jeweilige Handlung setzt sich aus einer Szenenabfolge mit zeitlich voneinander getrennt dargestellten Momenten zusammen. Die Hauptfiguren der Handlungen sind mehrfach innerhalb eines Bildfeldes oder auf einem Gefäß dargestellt und der Bildraum ist mittels Landschaft, Architektur oder Mobiliar einheitlich gestaltet. Bemerkenswert ist, dass zwei Objekte als **ein** Bildwerk konzipiert sind und dementsprechend rezipiert werden müssen. Durch die Beweglichkeit, das Drehen oder beliebig nebeneinander Positionieren der Becher lässt sich die räumliche Anordnung der Szenen beeinflussen. Hierin scheint der besondere Reiz dieser Kombination aus Objekt und Erzählstrategie zu liegen. Die Aufteilung der Handlung in über mehrere Gefäße hinweg verteilte Szenen animiert dazu, eine inhaltlich ‚korrekte' Sequenz zu kompilieren[544].

Bezüglich ihrer Nutzung lässt sich zu den Trinkgefäßen (**Kat. 089–108**) aus Insula I 10 zusammenfassen, dass sie mit Flüssigkeiten gefüllt waren und mit der Hand gegriffen zum Mund geführt wurden. Auf diese Art der Verwendung nimmt das Griffdesign durch verschiedene Formen, Ornamentalisierungen oder Figurenschmuck Bezug. Darüber hinaus tragen die Trinkgefäße Figuren, Bilder und Bilderzyklen, sodass bisweilen die Funktion als Trinkgefäß im Rahmen einer aufmerksamen Bildanalyse in den Hintergrund trat. Die Objekte mussten insbesondere gedreht, nebeneinandergestellt und miteinander verglichen werden, um die Bilder auf den Silberbecherpaaren zu erschließen. Dies konnte nicht parallel zum Trinken geschehen. Da die Objekte meist im Rahmen eines Conviviums verwendet wurden, beschränkte sich die Funktion der Bilder nicht nur auf den Unterhaltungswert für den einzelnen Nutzer, sie dienten auch dazu, neue Gesprächsthemen in die Situationen einzubringen und dadurch Diskurse zu fördern[545].

Die Ästhetik der Trinkgefäße ist größtenteils geprägt von der Ästhetik ihrer Materialien. Sowohl visuelle (Glanz, Transparenz, Farbigkeit) als auch haptische (Glätte, Dünnwandigkeit, Wärme oder

---

den Epochen der antiken Kunstgeschichte verbindet: (1) Archaik = Darstellungen ohne präzise bestimmbare zeitliche Momente; mehrere Szenen einer Handlung lassen sich zu einem ungleichzeitigem Bild zusammenführen; Figuren wiederholen sich nicht; das Vorher und das Nachher werden vereint (bei Robert 1881; 1919 ‚Chroniken-Stil' oder ‚kompletive Darstellungsweise'; bei Wickhoff 1895; 1895a ‚komplettierende Darstellungsweise'; bei Weitzmann 1979 ‚simultaneous method'; bei Snodgrass 1982 ‚synoptic method') (2) Klassik = zeitlich präzisere und konkret bestimmbare Szenen; ausgewählte, bisweilen besonders dramatische Momente; Zeit und Raum sind einheitlich (bei Robert 1881; 1919 u. a. ‚Situationsbilder'; bei Wickhoff 1895; 1895a ‚distinguierende Darstellungsweise'; bei Weitzmann 1979 ‚monoscenic method'; bei Snodgrass 1982 ‚monoscenic method') (3) Hellenismus/römisch = die Handlung wird in mehreren, zeitlich aufeinanderfolgenden Bildern wiedergegeben; Akteure wiederholen sich im Bild; Handlung findet in einem einheitlichen Rahmen statt (Landschaft, Ort etc.); mehrere getrennte Szenen, jedoch in einer zeitlichen Sequenz (bei Robert 1881; 1919 ‚Bilderzyklen'; bei Wickhoff 1895; 1895a ‚kontinuierende Darstellungsweise'; bei Weitzmann 1979 ‚cyclic method'; bei Snodgrass 1982 ‚cyclic method' (hellenistisch) und ‚continuous method' (römisch). Siehe zu diesem Dreikategorienmodell einführend: Bracker 2015, 315–346; 2016, 1–12; Emme 2016, 119–145; online; insbesondere zu Wickhoffs Arbeit: Rehm 2004, 161–189. Dieses starre, lineare und evolutionistische Konzept wird in jüngerer Zeit kritisch hinterfragt. Zum einen ist die direkte Verknüpfung von Erzählweise und Epoche nicht eindeutig zu gewährleisten, zum anderen werden frühere und spätere Zeiträume ausgeblendet. Auch ist die Terminologie ist nicht trennscharf und eine Reihe von Darstellungen der antiken Kunst lassen sich keiner der oben genannten Erzählweisen zuweisen. Eine ausführliche Kritik findet sich bei: Bracker 2015, 332–340; Emme 2016, 119–145.

543 Diese Art des bildlichen Erzählens wird bisweilen als ein genuin römisch-kaiserzeitlich angesehen, doch finden sich bereits griechisch-hellenistische Beispiele. Siehe hierfür Emme 2016, 120 f. 133 Anm. 52, mit weiterer Literatur.

544 Emme (2016, 132–140) sieht die Anwendung bestimmter Darstellungsweisen (kompletiv, distinguierend, zyklisch) als ein Instrument für eine intendierte Bildaussage, das variier- und dementsprechend interpretierbar ist. Am Beispiel römischer Phaeton-Sarkophage macht Emme (2016, 136 f.) deutlich, dass durch eine „mehrszenige Darstellungsweise eine verbindliche Festlegung auf die kausalen Zusammenhänge des narrativen Geschehens" forciert wird. „Der assoziative Spielraum des Betrachters wird dabei gegenüber einszenigen Darstellungen stark eingeschränkt". Im Fall der Silberbecherpaare lässt sich jedoch ein um die Handlung des Dargestellten wissender und aktiver Betrachter voraussetzen.

545 Siehe dazu u. a. Linfert 1977, 19–26; Müller 1994, 321–352; Stein-Hölkeskamp 2005, 146–154; Dickmann 2011a, 266–276; 2015, 115–121; Hildebrandt 2015, 101–112; 2017, 366–382; Niemeyer 2018, 23.



Abb. 161: Gläserne Acetabula (Kat. 110A–D); links: A; oben: B; rechts: D; unten: C.

Kälte) wahrnehmbare Stimuli lassen sich bei der Verwendung der Objekte unmittelbar sinnlich spüren. Die Materialwirkung und die Erkennbarkeit der Bilder stehen bisweilen in direktem Zusammenhang. Silbergefäße erhalten mittels Teilvergoldungen Farbkontraste. Bei der Reliefsigillata hebt sich der Figurenschmuck hingegen nicht farblich, sondern durch den Schattenwurf und die Glanzpunkte der erhabenen Konturen ab. Bei den grifflosen Bechern aus Glanztonkeramik ist es nicht nur die Optik, sondern auch die Haptik der Ornamente, Figuren und scharfen Profilumbrüche, die den besonderen Reiz der Gefäße ausmachen[546]. Die glatte Oberfläche des Materials der henkellosen Becher bricht durch Oberflächenstrukturierung und Formgebung auf. Dies ist auch bei den silbernen Bechern **Kat. 092** zu beobachten. Die ornamental eingesetzten Dellen kreieren nicht nur zahlreiche Glanz- und Reflexionseffekte, sondern auch eine bessere Griffigkeit durch die unruhige Oberfläche. In diesen Fällen sind Ornamente sowohl ästhetisch als auch praktisch.

Die Trinkgefäße aus Insula I 10 unterscheiden sich von den bisher betrachteten Gefäßgruppen durch ihre höhere Zahl, ihre Vielfältigkeit an verwendeten Materialien und den sehr diversen Modi der ornamentalen und bildlichen Decoration. Die Variationsbreite der Gestaltungselemente Material, Ornament und Bild kontrastiert mit einem begrenzten Formenspektrum.

4.5 Serviergefäße: Schälchen und Teller

Zu den Serviergefäßen zählen verschiedene offene Gefäßformen, wie Schalen, Schälchen, Näpfe und Teller. Einige besonders kleine Schälchen mit weiter Öffnung sind als Acetabula bezeichnet – abgeleitet vom Lateinischen *acetum* (Essig)[547]. Die Gefäße können sowohl in Terra sigillata als

546 Auf dieses Phänomen hat bereits Grüner (2015, 32) verwiesen.
547 Hilgers 1969, 33; Painter 2001, 17.

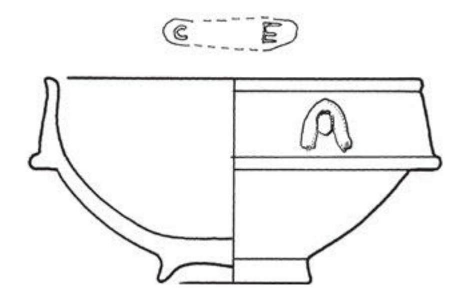


Abb. 162: Terra sigillata Schälchen (Kat. 111), Zeichnung nach Allison 2006.

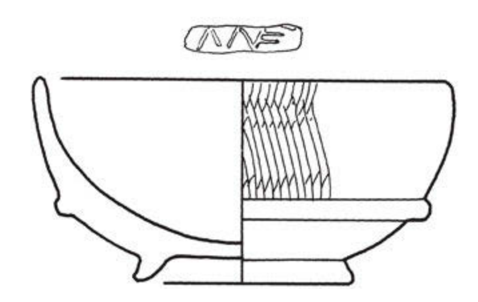


Abb. 163: Terra sigillata Schälchen (Kat. 112), Zeichnung nach Allison 2006.





Abb. 164a–c: Silberschälchen; a: Kat. 113A; b: Kat. 113B; c: Kat. 113C.

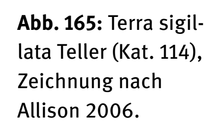
auch aus Glas oder Silber gefertigt sein. Die gläsernen Acetabula aus der Casa del Menandro I 10,4 (**Kat. 110**) gleichen sich in ihrer Form, ihrer geringen Größe und ihrer weiten Öffnung[548] (Abb. 161). Lediglich ihre Profile weichen leicht voneinander ab[549]. Das Material Glas bestimmt ihre funktionalen (Geruchs- und Geschmacksneutralität) und ästhetischen Qualitäten (Farbigkeit, Transparenz, Glanz), ähnlich den Unguentaria (**Kat. 066**) und dem gläsernen Modiolus (**Kat. 096**). Ornamentalen oder figürlichen Schmuck tragen Acetabula aus Insula I 10 nicht. Hierin unterscheiden sie sich von den aus Terra sigillata gefertigten Acetabulae (**Kat. 111–112**), denn der vertikale Rand von **Kat. 111** ist mit einer applizierten Maske versehen (Abb. 162). Ob es sich um eine männliche, weibliche, mythologische oder eine Theatermaske handelt, ist aufgrund der stark abgeriebenen Oberfläche nicht zu entscheiden[550]. Die Form des Schälchens zeichnet sich durch einen runden Standfuß und einen markanten Knick im Profil aus. Hingegen wirkt **Kat. 112** rundlicher. Das Gefäß ist vollständig mit sich kreuzenden, eine Schraffur bildenden Kerbungen überzogen (Abb. 163). Dieses Gestaltungselement verbessert die Griffigkeit des Schälchens; ein Effekt, der bereits an den henkellosen Bechern aus Terra sigillata (**Kat. 090. 091**) beobachtet wurde. Auch in Silber sind zahlreiche Acetabula (20 Stück) aus dem Schatzfund der Casa del Menandro (I 10,4) überliefert (**Kat. 113**) (Abb. 164a–c). Einige Stücke weichen mit schlankem Standfuß von der Standardform ab (Abb. 164a). Wie die gläsernen Acetabula tragen auch die silbernen Exemplare weder Ornamente noch Bilder, sodass das Material ihre Erscheinung dominiert. Aufgrund ihres geringen Volumens und ihrer charakteristischen Form lassen sich die Acetabula als Salz-, Gewürz- oder Soßenschälchen bei Tisch deuten[551].

548 Sie können stellvertretend für eine Reihe weiterer form- und materialgleicher Stücke aus Insula I 10 stehen. Es fanden sich noch zwei identische Schälchen in der Casa del Fabbro (Allison 2006, 197 Kat. 1418–1419) sowie weitere, heute nicht mehr erhaltene Glasschälchen (Allison 2006, 202 f.; Elia 1934, 300.)

549 Die Gefäßformen sind typisch für das Fundrepertoire aus Pompeji und Herculaneum und datieren in die frühe Kaiserzeit: Isings 1957, 17 f. 59 f.; Stefani 2003, 169.

550 Allison (2006, 63) bestimmt sie als weiblich.

551 Allison 2006, 17. 123 f.; Hilger 1969, 33 f.; Painter 2001, 17. Meist sind diese Schälchen platzsparend ineinander stapelbar (Allison 2006, 123 f.).



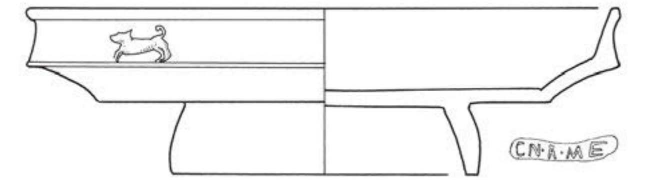


Abb. 165: Terra sigillata Teller (Kat. 114), Zeichnung nach Allison 2006.

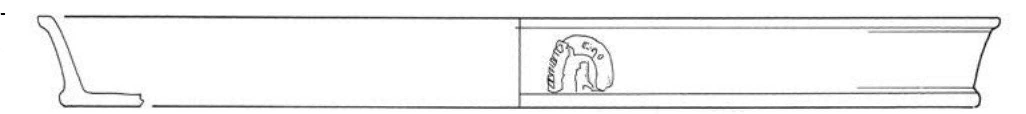


Abb. 166: Terra sigillata Teller (Kat. 115), Zeichnung nach Allison 2006.

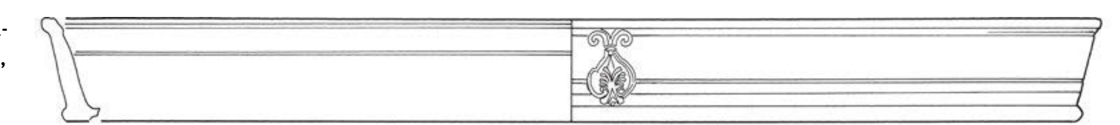


Abb. 167: Terra sigillata Teller (Kat. 116), Zeichnung nach Allison 2006.





Abb. 168a–b: Bronzeteller mit Silberblech (Kat. 117); a: Vorderseite; b: Rückseite.



Abb. 169: Bronzeteller mit Silberblech (Kat. 117), Seitenansicht.

Neben diesen kleinen Schälchen gehören des Weiteren kreisrunde Teller und Platten zu den Serviergefäßen. Nur wenige der gefundenen Beispiele aus Keramik[552] weisen ein Mehr an ästhetischer Arbeit auf: drei Fragmente aus Terra sigillata sind an ihrem Rand mit figürlichen Appliken geschmückt (**Kat. 114–116**), einem Hund (Abb. 165), einer Maske (Abb. 166) und einer Palmette (Abb. 167). Es handelt sich um einen kleinen Auszug des motivischen Spektrums, das für diese Gattung überliefert ist. Anstelle eines umlaufenden Frieses von beispielsweise zahlreichen aufeinanderfolgenden Hundeappliken beschränkt sich die Gestaltung auf wenige, vereinzelte Figuren. Insofern besitzen die Darstellungen kein narratives Potenzial, sondern bleiben stärker im Ornamentalen verhaftet[553].

Der kreisrunde, weder mit Ornamenten noch mit Bildern verzierte Teller **Kat. 117** ist aufgrund des Materialeinsatzes durchaus beachtenswert. Seine Innenseite ist mit Silberblech beschlagen (Abb. 168a–b). Der gerade Abschluss verrät, dass es sich nicht um die Reste eines ursprünglich vollständigen Überzuges handelt (Abb. 169), sondern um eine demonstrative Materialkombination,

552 Zu einer Übersicht der Teller aus Keramik siehe Allison 2006, 439 f.
553 Zu diesem Umgang mit Figuren bei der Reliefsigillata siehe u. a. Lang 2016, 161–173.



Abb. 170: ‚Light service' Teller (Kat. 118).



Abb. 171: ‚Heavy service' Teller (Kat. 119).

um visuell ein Innen und ein Außen zu unterscheiden. Diese Trennung ist bei einigen Schalen und Tellern aus Keramik charakteristisch. Bei der ‚internal red-slip ware' bzw. ‚ceramica a vernice rossa interna' ist lediglich die Innenseite der Teller mit einer glatten, roten Engobe überzogen, während die Außenseite rauer und ohne Firnis blieb. Ähnlich wie bei **Kat. 117** kontrastieren auch hier das Innere und das Äußere visuell und haptisch. Eine Versilberung geschieht nicht allein aus ästhetischen oder produktsprachlichen Gründen (Wertsteigerung, Luxusimitation etc.), sondern besitzt auch den praktischen Vorteil der Geschmacksneutralität (vgl. **Kat. 106**, versilberter Bronzekelch).

Abschließend rücken die insgesamt 33 Silberteller und -schalen, die sich anhand ihres Decors in zwei Gruppen unterteilen lassen, in den Fokus. Sie sind vollständig aus Silber gefertigt, besitzen eine kreisrunde Form und seitliche kleine Henkel oder Griffplatten. Das ‚light service' (**Kat. 118**) besteht aus 17 Tellern[554]. Ihre seitlich ansetzenden Griffplatten zeigen ein identisches, flach reliefiertes und spiegelsymmetrisch angelegtes Motiv (Abb. 170), das aus einem zentralen, zur Tellermitte hinblickenden Silenskopf besteht, aus dessen Schläfen links und rechts zwei Weinranken entspringen. Seitlich des Kopfes setzten die Körper zweier dicker Gänse an, deren lange schmale

554 Sie lassen sich anhand ihres Durchmessers und Tiefe des Spiegels ein weiteres Mal gliedern in eine große Servierplatte (flach); vier große Teller (flach); vier mittlere Teller (flach); vier mittlere Teller (tief); vier kleine Teller (tief): Maiuri 1933, 252; Painter 2001, 20; Stefani 2006, 215.



Abb. 172: ‚Heavy service' Schälchen (Kat. 120).

Hälse sich nach außen an den Tellerrand anschmiegen. Das ‚heavy service'[555] ist noch einmal feiner zu differenzieren. Vier maßgleiche, flache Teller (**Kat. 119**) besitzen einen umknickenden, mit Eier- und Perlstab verzierten Rand und ähnlich wie **Kat. 118** ebenfalls zwei flache, horizontale Griffplatten mit Ornamentschmuck (Abb. 171): zwei antithetisch komponierte Volutenschnecken, in deren Mitte eine Palmette sitzt. Beide Voluten laufen seitlich in zwei kreisrunde Rosetten aus. Die Ansatzpunkte der Griffplatten am Tellerrand sind als Vogelköpfe geformt[556]. Ebenfalls zum ‚heavy service' zählen acht Schalen (**Kat. 120**), die einen mit Eierstab und Perlstab verzierten Gefäßrand besitzen, sich allerdings durch ihre Tiefe von den Tellern **Kat. 119** unterscheiden (Abb. 172). Ihre Griffe sind als kurze, nach oben ausladende Henkel, die den Gefäßrand nicht erreichen, geformt. Die Henkel sind mit Hüllblättern in flachem Relief und mit einer mittig platzierten, hängenden Blüte geschmückt. Die untere Attasche der Henkel ist mit eben jenem Blütenmotiv besetzt, das die flachen Griffe der Teller **Kat. 119** zwischen den Voluten tragen. Folglich sind diese Gefäße mittels Ornamentik als zu einem gemeinsamen Set gehörig (oder als aus der gleichen Werkstatt stammend) gekennzeichnet.





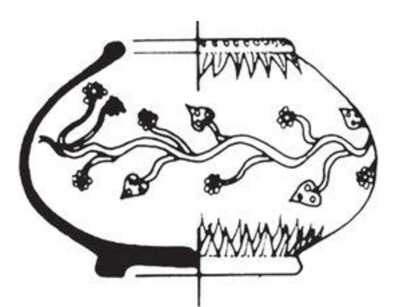


Abb. 173: Bronzegefäß (Kat. 121), a: Seitenansicht; b: Unteransicht; c: Zeichnung nach Tassinari 1993.

555 Maiuri 1933, 365; Painter 2001, 20; Stefani 2006, 213
556 Stefani (2006, 213) spricht von Gänseköpfen.

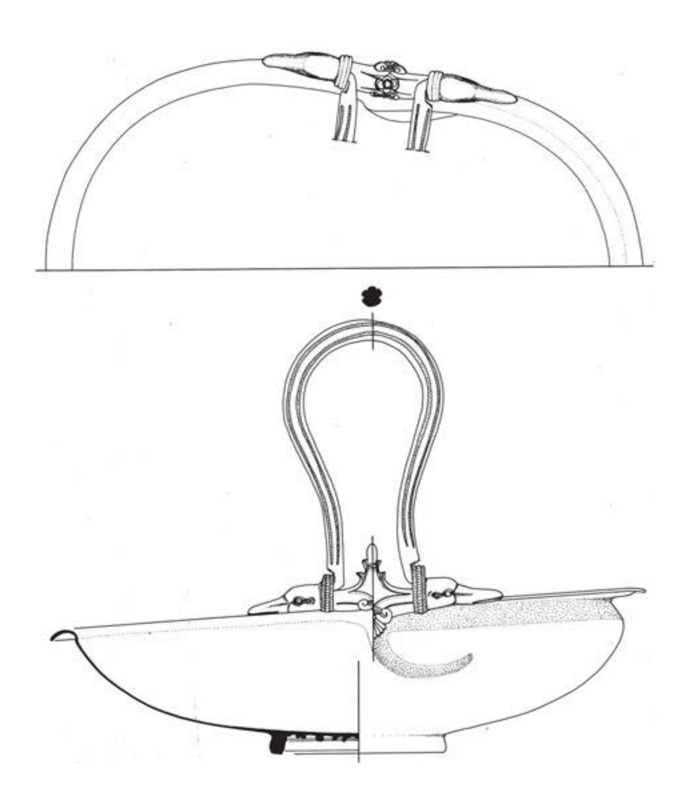


Abb. 174: Bronzeschale (Kat. 122), Zeichnung nach Tassinari 1993.

4.6 Varia

Nicht jedes Gefäß aus Insula I 10 lässt sich einer der bisher betrachteten Funktionsgruppen zuweisen. Insofern werden im Folgenden Einzelstücke und kleinere Gruppen decorierter Gefäße untersucht.

‚Abbrevatoio d'ucelli'
Das Gefäß **Kat. 121** besteht aus Bronze und stammt aus der Casa del Fabbro (I 10,7). Es besitzt eine ellipsoide Form, eine auffällig enge Öffnung und einen abgesetzten Standfuß, der breiter als die Öffnung ist (Abb. 173a–c). Die Gefäßlippe ist leicht verdickt und mit einer umlaufenden Kerbenreihe auf der Oberseite decoriert. Um den Gefäßkörper läuft ein ziseliertes, wellenförmiges Efeurankenornament mit Blättern und Korymben[557] (Abb. 173a). Vom Standfuß verlaufen nach oben feine, spitz aufeinander zulaufende Ritzlinien, die an eine schematische Darstellung von Grashalmen erinnern (Abb. 173b). Da Vergleiche fehlen, handelt es sich vermutlich um ein Einzelstück[558]. Die Ausgräber der Insula I 10 benannten das Stück eher humorvoll und ohne funktionale Bestimmung als ‚abbrevatoio d'ucelli' (Vogeltränke), wie es auch für andere, kleinere Keramikgefäße mit enger Gefäßöffnung aus Pompeji üblich ist[559]. Allison schlägt Schminke oder verschiedene Kosmetika als mögliche Inhalte vor[560]. Tassinari zählt **Kat. 121** hingegen zu Acetabula, die man bei Tisch für Soßen, Gewürzen oder Salz verwendete[561]. Alternativ lässt sich auch an die Verwendung als Tintenfass denken. Das Fassungsvolumen ist entsprechend gering, die Öffnung bewusst eng geformt und der breitere, kleine Standfuß verleiht dem Fässchen Stabilität. Der flache Rand dient als Ablagefläche

557 Auch Tassinari (1993, 144) erkennt hier Efeu, Allison (2006, 184) sprich allgemein von einem vegetabilen Motiv.
558 Tassinari (1993, 75) nennt für diesen Gefäßtypus L6100 ausschließlich das vorliegende Stück aus der Casa del Fabbro (I 10,7).
559 Allison 1999, 67 f.
560 Allison 2006, 23.
561 Tassinari (1993, 232).

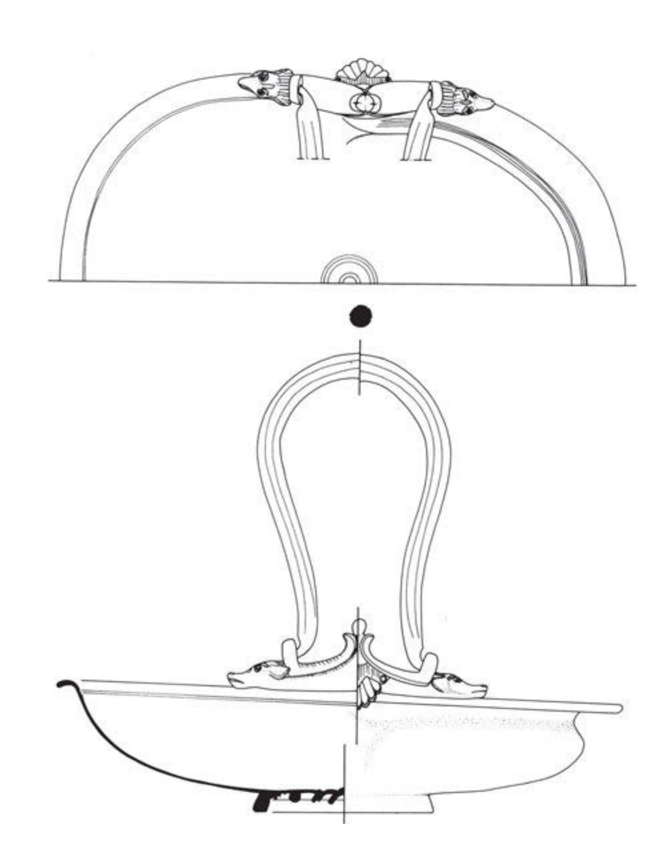


Abb. 175: Bronzeschale (Kat. 123), Zeichnung nach Tassinari 1993.

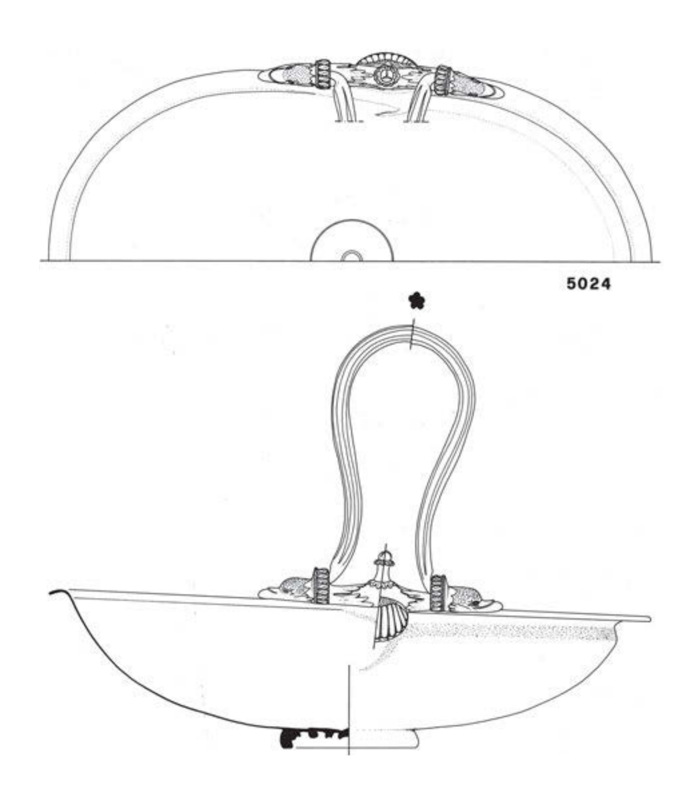


Abb. 176: Bronzeschale (Kat. 124), Zeichnung nach Tassinari 1993.

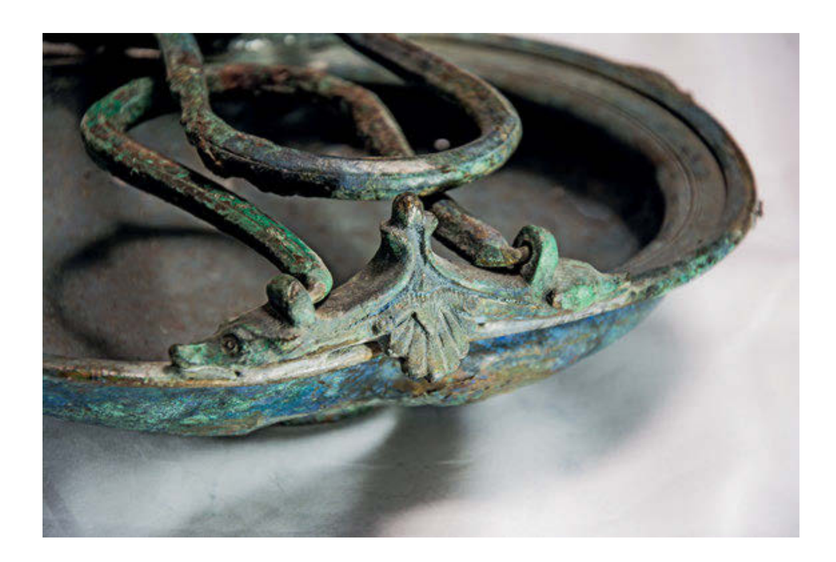


Abb. 177: Attasche mit Tierköpfen (Kat. 123).

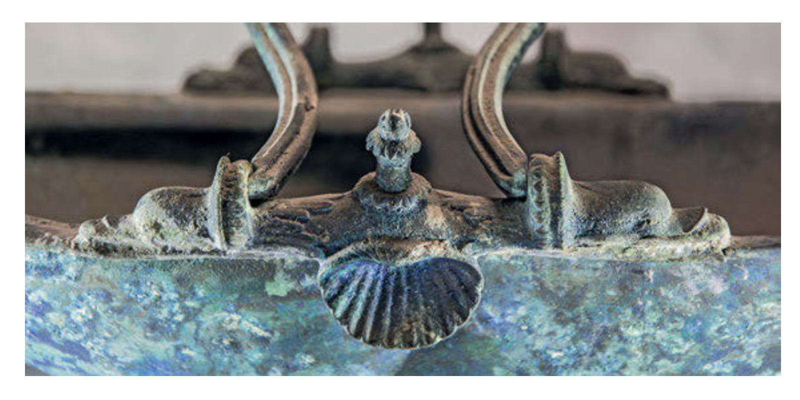


Abb. 178: Attasche mit Tierköpfen (Kat. 124).

für einen Griffel, der durch die Kerbungen nicht wegrutschen oder -rollen konnte. Dieses kleine, ursprünglich polierte Bronzenäpfchen mit dem umlaufenden Efeuornament wirkt wie ein persönlich kostbares Kleinod.

‚Vasi a panieri'

Aus Insula I 10 stammen drei sehr ähnliche, offene, ellipsoide Bronzeschalen mit langen, schlaufenförmigen Henkeln (**Kat. 122–124**). Die Gefäßkörper sind asymmetrisch geformt und in zwei ungleichmäßige Hälften mit jeweils unterschiedlich breitem Gefäßrand geteilt (Abb. 174–176). An der Unterseite befindet sich ein kleiner runder Standfuß. Die sehr fein kannelierten Henkel sind an den Langseiten des Gefäßkörpers angesetzt. Die Kanneluren, die mittels Hell-Dunkel-Kontrasten ein Streifenmuster erzeugen, verbessern durch die raue Oberfläche die Griffigkeit. Die Attaschen sind bei jeder Bronzeschale mit einem anderen Tiermotiv gestaltet. Bei **Kat. 122** aus der Casa del Menandro (I 10,4) handelt es sich um zwei voneinander abgewandte Vogelköpfe[562] (Abb. 174), zwischen denen eine Knospe aus zwei Hüllblättern entspring. Die Griffe von **Kat. 123** sind ähnlich gestaltet, allerdings sind die Tierköpfe aufgrund des schlechteren Erhaltungszustandes nicht sicher identifizierbar – es könnte sich um Hundeköpfe[563] gehandelt haben (Abb. 175. Abb. 177). Die Attaschen von **Kat. 124** folgen ebenfalls diesem Kompositionsschema. Die Köpfe sind als Delfine geformt, zwischen denen eine Knospe auf einem kurzen Pflanzenstängel umgeben von einem Hüllblattkranz

562 Allison 2006, 103 benennt die Tierköpfe entweder als Enten oder Delfine. Stefani 2003, 147 identifiziert Schwäne.
563 So Tassiniari 1993, 144; Allison 2006, 199 bezeichnet sie hingegen Delfine.

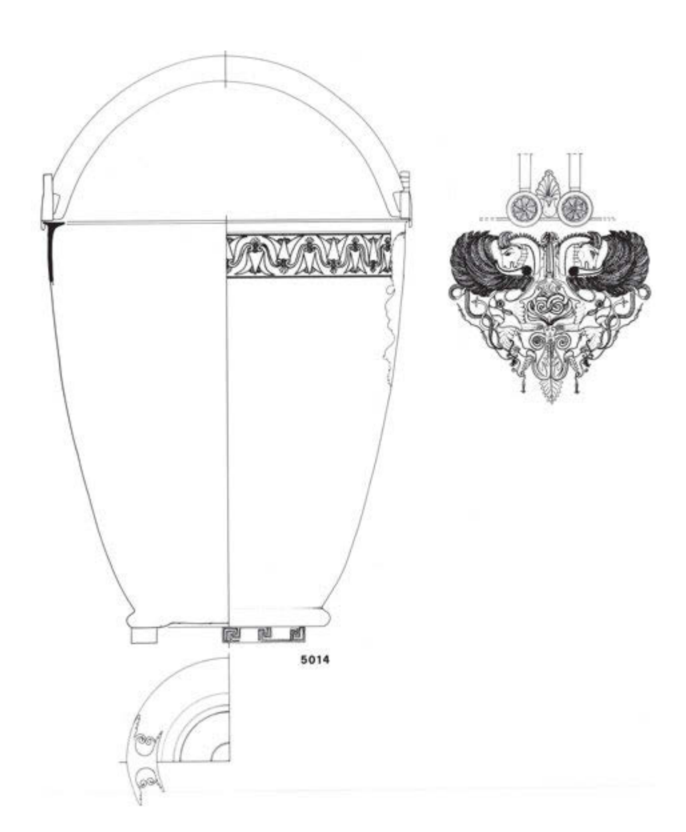


Abb. 179: Bronzeeimer (Kat. 125), Zeichnung nach Tassinari 1993.

sitzt. Bei **Kat. 122–123** sitzt unter den Knospen eine nach unten hängende Palmette, bei **Kat. 124** eine Muschel (Abb. 178).

Kat. 122–124 gehören zum Typus der ‚vasi a panieri' (Korbgefäße), von denen insgesamt über 100 Exemplare aus der Vesuvregion bekannt sind[564]. Die Funktion dieser Korbgefäße ist umstritten. Da die Objekte weder in einem Küchenbereich gefunden wurden, noch Brand- oder Rußspuren aufweisen, ist die in der Forschung vertretende These, dass man sie zum Kochen verwendete, zweifelhaft[565]. Die Ausgräber bezeichnen die Korbgefäße auch als ‚vasoio fruttiera', da sie ihnen zum Servieren von Früchten geeignet schienen[566]. Es scheint plausibel, dass in **Kat. 122–124** Lebensmittel serviert wurden[567]. Die dokumentierten Fundorte und -kontexte bekräftigen dies[568]. Aufgrund der besonders charakteristischen, an zweihenklige Fischerkörbe erinnernden Gefäßform wurde vermutet, dass sie zum Servieren von Fisch oder Meeresfrüchte dienten. Diese Annahme wurde ursprünglich von Maiuri für die Objekte **Kat. 122–124** formuliert und anschließend auf die gesamte Gattung übertragen[569]. Auch Tassinari befürwortet die Funktion als Serviergefäße

564 Tassinari 2009, 94. Ihre Verwendung in Pompeji fällt hauptsächlich in das 1. Jh. n. Chr. In Grabkontexten außerhalb der Vesuvregion sind sie vorrangig mit Objekten zwischen dem 1. und 2. Jh. n. Chr. vergesellschaftet (Proto 2002, 379). Die Stücke aus Insula I 10 sind eine Besonderheit, da ihre Henkelgriffe beweglich sind. Nur vier weitere Objekte mit dieser Spezifik sind bekannt: Typus P2210 ‚Vasi paniere, ansa mobile e indipendenti, base continua su tre piedi' (vgl. Tassinari 2009, 99 Tab. 15).

565 Siehe dazu Proto 2002, 379 f.

566 Allison 2006, 26; Cicirelli 2003, 147.

567 So z. B. Biroli Stefanelli 1990, 120; Tassinari 2009, 112.

568 In 18 Fällen kamen die Korbgefäße entweder in Banketträumen oder in deren unmittelbarer Nähe sowie in Termopolia und Cauponae zutage (Tassinari 2009, 112). Zudem waren sie in zahlreichen Fällen mit Objekten für die Zubereitung von Mahlzeiten vergesellschaftet (Pfannen, Kasserollen, Griffschalen, Kannen). Allerdings sind in neun der 18 Häuser die Angaben zum Fundort nur sehr vage und die GdS dokumentieren auch Atrien oder Cubicula als Fundorte.

569 Maiuri 1933, 450; Tassinari 2009, 111 f. Demgegenüber kritisch: Proto 2002, 380 mit einem Vergleich zu der Fischerstatuette sowie einem Stillleben mit Fischkorb aus der Casa della Fontana Piccola VI 8,23–24. Dass Muscheln, Austern u. u.. von den Römern sehr geschätzt und als Vorspeise oder als zweiter Gang bei Banketten anboten



Abb. 180: Rand- und Attaschengestaltung (Kat. 125)

für Muscheln und verweist auf die maritimen Motive im Griffdesign (Muscheln, Delfine und ‚cani di mare')[570]. Der Bildschmuck der Objektgattung behandelt durchaus das Thema ‚Meereswelt' (vgl. Abb. 178), allerdings gibt es ebenso Attaschen, die aus anderen Motiven wie Schlangenköpfen und Akanthusblättern[571] oder aus zwei lagernden, jungen Satyrn mit einem Kantharos in ihrer Mitte bestehen[572]. Eine alternative Interpretation deutet die Korbgefäße als Waschgefäße[573]. Grundsätzlich lässt sich keine der vorgeschlagenen Nutzungsweisen ausschließen.

Weniger der Figurenschmuck als vielmehr die weich geschwungenen Schalen- und Henkelformen prägen die Ästhetik der ‚vasi a panieri'. Zudem steht der glatte, glänzende Schalenkörper im Kontrast zu den mit Kanneluren gegliederten Henkeln und den kleinteilig mit Ornamenten und Figuren verzierten Attaschen. Einige Objekte zeigen eine maritime Thematik (z. B. **Kat. 124**), andere ‚bacchische' Motive[574]. Die Variation im Bilddecor ist folglich groß.

Situla

Eines der außergewöhnlichsten Stücke aus Insula I 10 ist ein konisch geformter Eimer (**Kat. 125**), der auf drei schmalen Bronzefüßchen steht (Abb. 179). Am oberen Gefäßrand sind zwei halbrunde, bewegliche Henkel angebracht. Das Stück besteht aus Bronze und ist partiell mit Silberarbeiten geschmückt. Die beiden schlichten Henkel setzen mit zwei Attaschen, die als kreisrunde, achtblättrige Blüten gearbeitet sind, am Gefäßrand an (Abb. 180). In der Mitte der Blüten entspringt eine gesprengte Palmette aus einem Kelchblatt. Unter dem Gefäßrand verläuft ein qualitätsvoll gearbeiteter und von zwei Perlstäben gerahmter Fries aus Lotusblüten und Palmetten, der auf Höhe der Griff-Attaschen von einem heraldischen Bildmotiv unterbrochen wird: Aus einem dreiblättrigen Akanthuskelch entspringen spiegelsymmetrisch zwei Voluten, gespreizte Palmettenfinger, Pflanzen- und Blütenstängel sowie zwei antithetisch angeordnete Fabelwesen. Sie stehen auf ihren Hinterbeinen mit erhobenen Vorderpranken und wenden ihre gehörnten Köpfe voneinander ab. Augen, Krallen, einzelne Konturen der Flügel sowie runde Füllelemente sind

---

wurden, ist sowohl durch Schriftzeugnisse wie auch archäologische Quellen belegt (zusammengestellt bei Proto 2002, 379).

570 Tassinari 2009, 112.

571 Tassinari 2009, 125 Kat. 46–47.

572 Tassinari 2009, 126 Kat. 56. 164 Kat Nr. 94.

573 Die Grabungsnotizen erwähnen, dass einige der ‚vasi a panieri' gemeinsam mit Toilettenartikeln (Aryballoi, Badartikel, Amphoren und Krüge) gefunden wurden und dass an eines dieser Korbgefäße eine Strigilis angehängt war. Allerdings existiert heute weder das erwähnte Objekt noch Informationen über dessen Fund- oder Aufbewahrungsort (Tassinari 2009, 111–113).

574 Zu den Attaschen mit Satyrn und Kantharos bei Tassinari 2009, Kat. 56. 94 siehe oben.



Abb. 181: Silberne Griffschale (Kat. 126).



Abb. 182: Griffgestaltung mit Medusnkopf (Kat. 126).

in Silber akzentuiert. Bemerkenswert sind die zwei Schwänze jedes Wesens, von denen einer in einer zwischen zwei Hüllblättern hervorwachsenden versilberten Knospe endet, der andere die Form einer Schlange besitzt. Das betont muskulös dargestellte, doppelköpfige Monster lässt sich als geflügelte Ziege[575] oder gehörnter Greif mit Rückenkamm[576] deuten. Die tatzenartigen Extremitäten mit langen Krallen und das Gesicht mit flacher Nase erinnern an Raubkatzen. Insofern kann es sich bei dem Raubkatzen-Ziegen-Hybrid mit Schlangenschwanz und Flügeln um eine Chimäre handeln[577].

Die Funktion von **Kat. 125** lässt sich nicht genau bestimmen. Metalleimer unterschiedlicher Formen und Qualitätsstufen werden meist als Situla bezeichnet[578]. Diesen Terminus verwenden antike Autoren sowohl für Wasser- als auch für Weinmischgefäße. Eine Situla ist in der Regel niedrig (*humilis*) und rund (*concava*)[579]. Pompejanische Situlae dienten laut Tassinari als Küchengefäße zum Lagern oder Transportieren von Wasser[580]. Selten sind sie mit Ornamenten oder Figuren verziert und fungierten dann Tassinari zufolge als Wein-Mischgefäße[581]. Nach Allison sei auch eine Verwendung als Wasserspeicher zum Waschen denkbar[582]. Vor allem die bis in das 4. Jh. v. Chr.

---

575 Allison 2006, 136.

576 Tassinari 1993, 142; Stefani 2006, 154.

577 Dass man sich von der konventionellen Darstellungsweise einer Chimäre (Wesen mit einem Löwen- und Ziegenkopf) lösen konnte, zeigen die Chimärenkapitelle, die aus dem Mahdia Wrack geborgen wurden (Hellenkemper Salies 1994, 222 Abb. 30). Hier verschmelzen verschiedene ikonografische Elemente miteinander, um eine symmetrische Komposition zu kreieren.

578 Diese haben laut Pernice (1925, 15) ihre Vorbilder in den unteritalischen Prachtgefäßen gleicher Form des 4. – 3. Jhs. v. Chr.

579 Als Materialien werden ausschließlich Holz, Eisen und Bronze erwähnt. Zu dem Begriff *situla* und den dazugehörigen Quellen: Hilgers 1969, 77–79; Allison 2006, 22. Eine kleinere Variante wird mit dem Deminutiv *sitella* bezeichnet. Die Quellen sprechen von der Funktion als Losurne. In der Forschung wird *sitella* auch für Silber-, Bronze-, Holz-, Ton- und Glasgefäße verwendet (Hilgers 1969, 79).

580 Tassinari 1993, 231 zu den Typen X1600, X1900, X2200 und X2230 mit insgesamt über 100 Beispielen.

581 Tassinari 1993, 233 zum Typ X1200 mit zwei Beispielen.

582 Allison 2006, 136.



Abb. 183: Silberne Griffschale (Kat. 127).



Abb. 184: Jagdszene (Niobiden?) auf Kat. 127.

zurückreichende Gefäßform und die Ornamentformen im griechisch-orientalischen Stil machen **Kat. 125** zu einem besonderen Vertreter der Gattung[583]. Nach Stefani stammt das Objekt aus einer Metallwerkstatt bei Capua und datiert in das 2. Jh. v. Chr. Ihr zufolge handelt es sich um ein beim Ausbruch des Vesuvs 79 n. Chr. antiquarisches Luxusobjekt, das nur noch aus Repräsentationszwecken verwendet wurde[584].

583 Zu zwei fast identischen, silbernen Situlae aus dem sog. Prinzengrab in Vergina, siehe Andronicos 1984, 211 Abb. 176. 177.
584 Stefani 2003, 156 mit Verweis auf ein sehr ähnliches Stück im MANN (Inv. Nr. 73117).

Kasserollen

Die drei silbernen Griffschalen **Kat. 126–127** (Abb. 181–184) ähneln den bereits untersuchten Paterae **Kat. 085–089**. Da sie jedoch einen tieferen Schalenkörper, geringeren Durchmesser und flache Griffe besitzen[585] (Abb. 181. 183), werden sie dem Gefäßtypus der Kasserollen (casseruola/trulla)[586] zugeordnet. Die Form von **Kat. 126** und **Kat. 127** zeichnet sich durch einen kreisrunden Schalenkörper mit leicht verdicktem Rand aus. Die flachen Griffe setzen vertikal an den Schalenrändern an, sind in ihrer Mitte konkav eingezogen und verbreitern sich zum Ende hin noch einmal deutlich[587].

Kat. 126 ist ein Paar von zwei vollkommen identischen Objekten. Die Schalenkörper tragen an den Außenseiten jeweils acht konvexe Ovale. Das Motiv ähnelt dem des silbernen Trinkbecherpaares **Kat. 092** (Abb. 143), allerdings zieren bei **Kat. 126** nicht Dellen, sondern Erhebungen die Oberfläche des Gefäßkörpers. Die Übergänge von den Griffen zur Schale sind als Vogelköpfe gestaltet, deren lang gezogene Schnäbel sich an die Randkrümmung anschmiegen (Abb. 182). Die Griffe sind mit flach reliefierten Blütenornamenten verziert. Zwei antithetisch arrangierte Kompositionen aus schlanken Ranken und Kelchblüten streben zur Griffmitte. An den hinteren, breiten Griffenden sitzt je ein Medusenkopf zwischen zwei seitlichen Vogelköpfen.

Die Silberkasserolle **Kat. 127** ist deutlich größer als **Kat. 126**. An den glatten Schalenkörper setzt ein reich mit Figuren geschmückter Griff an (Abb. 184). Es gibt keine Vergleichsbeispiele römischer (Silber-)Gefäße, die Bildschmuck an dieser Stelle tragen[588]. Die dicht aneinandergedrängten Darstellungen auf **Kat. 127** überziehen den gesamten Griff sowie die seitlichen Ansatzbereiche zum Schalenkörper.

Der Bildschmuck zeigt eine Jagdszene ohne Landschaftsangaben oder Standlinien der Figuren. An der Jagd nimmt eine Gruppe von nackten jungen Männern teil, die unterschiedlich bewaffnet und teilweise beritten sind. Darüber hinaus sind zahlreiche Jagdhunde und ihre Beute – ein Löwe – Teil der Szene. Durch die starke Bewegtheit der Figuren, die wechselnden Ausrichtungen der Personen und ihre Körperwendungen wirkt das Geschehen dynamisch, auf den ersten Blick nahezu chaotisch. Bei genauerer Betrachtung lässt sich jedoch eine geordnete Bildkomposition erkennen. Die ‚Bildmitte' im konkaven Bereich des Griffes bildet der von zwei antithetisch arrangierten Reitern eingekesselte Löwe. Die wilde Raubkatze springt nach links, den Griffrand als Standlinie nutzend. Im Hintergrund liegt ein nackter Jüngling am Boden. Zwischen Reitern und Löwen sind insgesamt drei Jagdhunde platziert. Seitlich der Mittelgruppe sind links drei junge Männer zu sehen[589]. Einer ist auf sein Knie gesunken und ein im Ausfallschritt schreitender Hoplit in Rüstung scheint ihm zu Hilfe zu eilen. Auf der rechten Seite befinden sich ebenfalls drei Jünglinge. Zwei fallen mit dramatischer Gestik zu Boden, der Bogenschütze steht nackt aufrecht mit auffälliger, hochgebundener Langhaarfrisur. Bis auf den Bogenschützen und den Hopliten der linken Gruppe tragen alle männlichen Figuren vor der Brust geknüpfte Mäntel.

Die sich verjüngenden Übergangsbereiche vom Griff zum Gefäßkörper sind bei dieser Griffschale nicht als Vogelköpfe gestaltet, sondern tragen Bildschmuck, der thematisch an die ‚Hauptszene' anzuknüpfen scheint. Ein Rudel Hunde lauert einem Bären vor dessen Höhle auf. Daneben, unmittelbar an die Löwenjagdszene angrenzend, sind zwei Rundtempel mit vergoldetem Dach abgebildet, in denen die Kultbilder des göttlichen Geschwisterpaares Apollo und Diana stehen[590].

585 Zu den undecorierten Vertretern dieses Gefäßtyps aus Bronze vgl. u. a. Tassinari 1993, 142; Allison 2006, Kat. 658.
586 Tassinari 1993, 51–57 (Typ G).
587 Zu der charakteristischen Form der Griffschalen und weiteren Beispielen aus der Vesuvregion: Guzzo 2006, 81.
588 Baratte 1989, 152; Painter 2001, 64.
589 Ganz links steht ein nackter Jüngling, vor dem eine weitere, ihm sehr ähnliche Figur auf ihr linkes Knie gesunken ist und zum linken Bildrand kippt.
590 Während auf der einen Seite ein nackter Mann mit einer Kithara zu erkennen ist, befindet sich im gegenüberliegenden Tempel eine in ein kurzes Gewand gekleidete Frau mit angewinkelt erhobenem rechtem Arm und einem Bogen in der linken Hand.

Der Bildschmuck auf dem Griff von **Kat. 127** ist in der Forschung unterschiedlich gedeutet worden[591]. Während einige hier eine Löwenjagdszene sehen[592], interpretieren andere die Tötung der männlichen Niobiden durch Apollon[593]. Der Gott tritt als stehender, nackter Bogenschütze mit markanter Langhaarfrisur in der rechten Figurengruppe auf und trägt als Einziger keinen vor der Brust geknüpften Mantel. Gleichwohl schließen sich die beiden Interpretationen (Löwenjagd vs. Niobiden) nicht aus. Literarische Überlieferungen beschreiben die Tötung der männlichen Niobiden im Kontext einer Jagd auf dem Berg Kithairon/Cithaeron[594]. Folglich wäre eine Verschränkung der mythologischen Darstellung mit einer Jagdszene durchaus denkbar[595]. Die kleinen Nebenbilder mit Rundtempel und Bärenhöhle wären als ein peripheres, landschaftliches Setting zu lesen.

Doch nicht nur ikonografisch, sondern auch kompositorisch ist das Bild komplex gestaltet. Die Figurengruppen sind in ihren Bewegungen und Körperhaltungen an die Griffform angepasst. Dies lässt sich bei den Fallbewegungen der Jünglinge beobachten, die der Griffrundung zu folgen scheinen. Wie bei den Silberbecherpaaren (z. B. **Kat. 102–103**) nutzte man auch hier Teilvergoldungen, um bestimmte Attribute oder Bildelemente farblich hervorzuheben wie z. B. alle Mäntel der Jünglinge. Auch sind auf diese Art Pferdegeschirr, einzelne Jagdhunde, die über die Szene verteilten Schilde, die Waffen des Hopliten, der Bogen des Apoll sowie die Mähne der Pferde und des Löwen in Gold akzentuiert. Der Farbwechsel erleichtert dem Betrachter die Identifikation einzelner Figuren und Gruppen in dieser dynamischen Szene. Die Abnutzungsspuren des Bildschmucks zeugen von einer regelmäßigen Verwendung des Gefäßes[596]. Die Figuren wurden hierbei nicht nur visuell, sondern auch haptisch wahrgenommen.

Wozu man **Kat. 126** und **127** verwendete, ist unklar. Die verschiedenen Gefäßbezeichnungen implizieren unterschiedliche Funktionen. Der moderne Begriff Kasserolle (casseruola) ist irreführend, da er Kochgefäße bezeichnet. Aber weder eines der 190 Exemplare aus den pompejanischen Magazinen noch eines der hundert Stücke aus dem MANN weist Brandspuren auf[597]. Bisweilen nutzt die Forschung auch die Bezeichnung Trulla, was die antiken Quellen u. a. als Küchen-, Koch-, Wein-, Trink- oder Ölgefäße beschreiben[598]. Trullae konnten aus Edel- und Buntmetall, Glas oder Keramik bestehen, ihre Form wird jedoch nicht beschrieben. Weil Schalen mit flachem horizontalem Griff wiederholt als Paare auftreten (z. B. **Kat. 126**) verglich man sie mit Silberbechern. In der Praxis ist ihre Verwendung als Trinkgefäße allerdings schwer vorstellbar[599]. Denkbar ist, dass in diesen Gefäßen Speisen bei Tisch serviert, herum- und zugereicht wurden. Hierfür spricht zum einen, dass – wie bei den Schankgefäßen – ausschließlich die Griffe ornamentalen oder figürlichen Schmuck tragen[600]. Griff man mit der Hand zur Schale fiel der Blick automatisch auf den Medusen-

591 Painter (2001, 69) berücksichtigt in seiner Beschreibung die Hauptszene nicht. Stefani (2006, 208) nennt beide möglichen Interpretationen.

592 Maiuri 1933, 355–357; Biroli Stefanelli 1991, 268; Ling 1996, 220 Kat. 108; Allison 2006, 208.

593 Künzl 1979, 221; Pappalardo 2003, 100; Stefani 2006, 208.

594 So beschrieben bei Apollod. 3, 5, 6. Siehe dazu Lesky 1939, 657 f.

595 Stefani (2006, 208) hält diese Interpretation für möglich, gibt aber zu bedenken, dass sich damit nicht der unterschiedliche Grad an Bewaffnung und Rüstung erklären lässt. Das Argument, Schilde seien als Verteidigungswaffen bei der Jagd unüblich, lässt sich mit einem allgemeinen Verweis auf andere Jagddarstellungen entkräften. Bei diesen sind Schilde ebenfalls zu finden. Offen bleibt die Frage nach der Identität des Hopliten am linken Bildrand, der ikonografisch aus der Gruppe nackter Jünglinge mit Mantel hervorsticht.

596 Stefani 2006, 208; Allison 2006, 91; Painter 2001, 64.

597 Bender (2000, 470) schlägt deshalb den neutralen Begriff der „Schalen mit flachem horizontalem Griff“ vor.

598 Hilgers 1969, 291 f.; Allison 1999, 67; 2006, 25; Bender 2000, 469–482.

599 Als Trinkgefäße bestimmt bei: Bender 2000, 469–482 (insb. 477); Gorecki u. a. 2014, 169. Gegen eine solche Nutzung spricht, dass es mit Bechern und Kelchen bereits Trinkgefäße im Silberschatz der Casa del Menandro (I 10,4) gibt.

600 Zu den ästhetischen Effekten einer durch Beulen und Dellen belebten, polierten Oberfläche von Silbergefäßen, siehe die Beschreibung zu Kat. 092 (Teil III Kap. 4.4).




Abb. 185a–b:
a: Silberne Phiale (Kat. 128); b: Goldenes Emblem (Tyche).

kopf von **Kat. 126** oder die Figuren von **Kat. 127**. Zum anderen waren einige bronzene Vertreter dieses Gefäßtyps innenseitig mit Weißmetall überzogen, eine Technik, die verhindert, dass Lebensmittel einen metallischen Geschmack annehmen[601]. Insofern ist es wahrscheinlich, dass zumindest einige Griffschalen mit Lebensmitteln in Kontakt kommen sollten.

Phiale

In der Gruppe der Gefäße nimmt die Phiale **Kat. 128** eine besondere Rolle ein. Es handelt sich um eine kreisrunde Schale, die ursprünglich auf einem dreifüßigen Ständer ruhte[602] (Abb. 185a). In ihrer Mitte befand sich ein figürliches Emblem, das sich farblich von der ansonsten in Silber gearbeiteten Schale abhebt. Es zeigt die Büste einer weiblichen Figur, die einen Chiton mit Mantel über ihrer linken Schulter sowie eine Mauerkrone trägt. Sie ist als Tyche einer Stadt zu identifizieren (Abb. 185b)[603].

Silberne Phialen mit plastischen Büsten sind aus den Silberschätzen des 1. Jhs. n. Chr. bekannt (z. B. Boscoreale, Hildesheim). Das Stück aus der Casa del Menandro (I 10,4) ist jedoch das Einzige mit einem goldenen Emblem[604]. Ob diese grifflosen, flachen Silberschalen zum Essen oder Trinken genutzt wurden, ist umstritten. Oft werden diese Gefäße als reines Schau- oder Prunksilber ohne weitere praktische Funktionen angesehen[605]. Im Rahmen eines römischen Conviviums dienten sie dann insbesondere der decorativen Gestaltung des Raums bzw. der Repräsentation des Gastgebers. Würde man diese Emblemschalen allerdings mit Speisen oder Wein füllen, erschiene z. B. die goldene Büste der Tyche erst sukzessive – ein unterhaltsamer Effekt, auf den die Bilder auf den Böden griechischer Trinkschalen ebenfalls abzielen[606]. Eine aktive Verwendung von Phialen bei einem römischen Gastmahl soll daher nicht ausgeschlossen werden.

601 Gorecki u. a. 2014, 169.
602 Dieser ist ca. 18 cm hoch und ebenfalls aus Silber gefertigt (Painter 2001, 71 Kat. 117). Die Zusammengehörigkeit der Objekte lässt sich damit begründen, dass die Phiale das einzige Stück aus dem Silberschatz der Casa del Menandro (I 10,4) ist, welches in diesen Ständer passt. Ein vergleichbarer Ständer ist in der Malerei des Grabes des C. Vestorius Priscus dokumentiert, der in diesem Fall ein silbernes Rhyton hält.
603 Maiuri (1933, 348 f.) schlägt Aphrodisias, Antiochia oder Alexandria als potenzielle Städte vor. Weil aussagekräftige Attribute fehlen, ist eine Präzisierung allerdings kaum möglich (vgl. Painter 2001, 63).
604 Painter 2001, 63. Zu den Phialen aus Hildesheim siehe Hielscher 2021, mit weiterer Literatur.
605 So Baratte 1998, 22; Gregarek 1997, 92 f.; Painter 2001, 63.
606 Vgl. u. a. Matthews 1969; Painter 2001, 24 f.; Hielscher 2021; Swift 2021, 201–220.

4.7 Zusammenfassung der Gefäße

Die Untersuchung der verschiedenen Formen, Materialien, Ornamente und Bilder der Gefäße lassen sich bereits jetzt einige Beobachtungen zusammenfassen.

Ein erster Aspekt ist die Form einiger Griffe. Viele Bronzegefäße, wie z. B. Kannen und Krüge, besitzen am oberen Griffende eine ergonomisch optimierte Auflagefläche für den Daumen des Nutzers[607] (vgl. u. a. Abb. 109–110. 120). Ebenfalls ergonomisch ausgereift sind die dreiteiligen Ringgriffe der silbernen Skyphoi **Kat. 100–105** und Kantharoi **Kat. 108–109** (u. a. Abb. 151a. 159b). Sie bestehen aus einer horizontal am Mündungsrand ansetzenden Daumenplatte, einem darunter befindlichen Ring oder Halbring für den Zeigefinger und einem konkav geschwungenen sog. Stützsporn für den Mittelfinger[608]. Dieses Griffkonzept ermöglicht, auch in gefülltem Zustand die Gefäße mit hohem Gewicht möglichst angenehm zu greifen und ruhig zu halten[609].

Des Weiteren lässt sich keine exklusive Interdependenz von Formen und Materialien feststellen. Die funktionalen Bedürfnisse (Trinken, Servieren, Aufbewahren) wurden bisweilen mit der Nutzung gleicher Formen in unterschiedlichen Materialien befriedigt. Besonders deutlich zeigen dies Kannen, Krüge, Modioli, Unguentaria und Acetabula[610] (vgl. z. B. Abb. 95 und Abb. 113 oder Abb. 161, Abb. 163 und Abb. 164c). Die Materialien Keramik, Glas, Bronze oder Silber entfalten hier insbesondere ihre materialästhetischen Aspekte (Farbigkeit, Transparenz, Glanz, Haptik, Gewicht). Beispielsweise hat es keine reine ‚Metallkultur' bei Tisch gegeben, sondern Metallgeschirr zählte lediglich zum repräsentativeren Teil der Tischgefäße und wurde durch bisweilen identisch geformte Gefäße aus Keramik und Glas ergänzt[611].

Die Kombination von mehreren Materialien lässt sich selten nachweisen. Gelegentlich verwendete man Silber, um kleine Partien der Bronzegefäße optisch hervorzuheben. Bei den Silbergefäßen wird der gleiche Effekt durch Vergoldung erzielt. Oxidation und Patina-Bildung führen bei den Bronzegefäßen allerdings dazu, dass der farbliche Kontrast zwischen Metall und Einlegearbeit heute stärker ist, als er ursprünglich war. Vielmehr muss man sich kupfer-golden glänzende Bronze mit weiß schimmernder Tauschierung vorstellen. Dies bildet das farbliche Pendant zu den meisten Silbergefäßen, die partiell goldgelbe Partien aufweisen. Beide Varianten sind wegen des geringen Farbunterschiedes und der filigranen Arbeit nur aus unmittelbarer Nähe erkennbar.

Ornamente und Bilder kommen zahlreich vor, ausgenommen sind allerdings Glasgefäße, einige keramische Waren sowie Kessel, Eimer oder Töpfe aus Bronze. Auch unter den Silbergefäßen finden sich Stücke, die weder Ornament noch Bild trugen. Andere Bronzegefäßformen wie z. B. Kannen, Krüge, Griffschalen oder Korbgefäße sind prädestiniert für ornamentalen oder figürlichen Schmuck[612], der sich oftmals auf die Griffe konzentriert. Das Griffdesign erscheint nur auf den ersten Blick enorm variantenreich, oft liegt ihm ein sich wiederholendes Gestaltungskonzept und eine Dreiteilung (untere Attasche, Mittelteil, obere Attasche) zugrunde. Die untere Attasche besitzt meist eine einfache, rundliche Form und trägt ornamentalen oder figürlichen Schmuck. Alternativ ist die Attasche selbst als ein Blatt oder figürliches Motiv geformt. Der mittlere Teil der Griffe ist häufig von vegetabilen Ornamenten (z. B. einer Ranke, Blüte oder Palmette)

---

607 Im Fundmaterial aus Insula I 10 ist dies bei den Bronzekrügen Kat. 069 und Kat. 071, aber auch bei der Bronzelampe Kat. 052 zu beobachten. Die Griffe der Tonlampen wirken im Vergleich nahezu rudimentär. Sie sind alle kreisrund und besitzen einen nur geringen Durchmesser. So konnten sie maximal mit einem Finger und dem Daumen gehalten werden. Manche Griffe der Tonlampen sind sogar hierfür zu schmal.

608 Zur Typologie und Entwicklung dieser Art von Griff: Niemeyer 2015, 217–225.

609 Zu Ergonomie und Haptik im Griffdesign der Objekte aus Insula I 10 siehe Teil IV Kap. 4.1.

610 Neben den gläsernen Vertretern fand sich in der Casa del Fabbro ein form- und funktionsverwandtes Exemplar aus Alabaster: Allison 2006, Kat. 1463.

611 Vgl. Gorecki u. a. 2014, 169.

612 Tassinari 1993, 214.

rhythmisiert[613]. Hinsichtlich der dritten Zone, d. h. des Ansatzpunktes des Griffes am oberen Gefäßrand, sind Vogelköpfe ein wiederkehrendes Element sowohl bei bronzenen als auch silbernen Gefäßgriffen, z. B. bei Tellern, Krügen, Kannen oder muschelförmigen Schalen. Sie lassen sich nicht zwischen Schwan, Ente oder Gans unterscheiden. Das wirft die Frage auf, ob die Gefäßproduzenten überhaupt eine ikonografische Wahl trafen. Vielleicht ging es weniger um eine bestimmte Vogeldarstellung als vielmehr um eine natürliche, geschwungene, decorative Form für die Gestaltung des Griffansatzes[614]. Am oberen Griffabschluss können vollplastische Gestaltungselemente wie z. B. Köpfe auftreten. Sie blicken z. B. bei **Kat. 073–074** oder **Kat. 076** nicht in Richtung des Benutzers, sondern auf ein mögliches Gegenüber bzw. in das Gefäß hinein (Abb. 99. 111–112).

Die motivische Ornamentpalette reicht von einfachen Ringmustern über geometrische Motive wie Eier- oder Perlstäbe bis hin zu komplexen Rankenornamenten. Die Formen von Blättern oder Blüten wie z. B. Akanthus-, Wein- und Olivenblätter sowie Lotusblüten variieren stark und lassen sich nur selten identifizieren. Eine besondere Art der ornamenthaften Gestaltung sind die perfekt konzentrischen Ring- bzw. Rillenmuster sowie Wülste an Gefäßkörpern oder -böden (z. B. Abb. 86. 88. 119. 140. 146a), die auf den Herstellungsprozess mittels Drehbank hinweisen[615]. Die Muster sind nicht ‚nebenbei' im Produktionsverfahren entstanden, sondern beim Fertigungsprozess bewusst angebracht[616], vielleicht um die getriebenen Bronzegefäße erkennbar von den älteren, gegossenen und getriebenen Exemplaren zu unterscheiden. An den Ringen und Rillen sind die technische Modernität und die hohe Qualität gedrehter Bronze ablesbar[617].

Die Bilder auf den Gefäßen der Insula I 10 sind thematisch vielfältig, angefangen bei menschen- oder tierköpfigen Applikationen über Attaschen mit ganzen Figuren bis hin zu vollplastischen Griffen oder objektübergreifenden Bilderzyklen[618]. Nur sieben Gefäß-Attaschen mit einer vollständigen Figur oder mehreren Figuren sind überhaupt aus der Vesuvregion dokumentiert und zwei davon stammen aus der Casa del Menandro (**Kat. 069**. **072**) (Abb. 109. 117). Der Bildschmuck von Bronze- und Keramikgefäßen ist fast ausschließlich auf Einzelfiguren reduziert[619]. Hierin

613 Einzige Ausnahme für Bilder auf Gefäßgriffen sind einige wenige Kannen aus dem MANN, auf deren Henkeln sich Aneinanderreihungen von Bildelementen wie Masken, Fruchtkörbe, Syrinxflöten und Girlanden finden (Tassinari 1993, 221).

614 Eine ähnliche Griffgestaltung weisen die Bronzeschalen des Typs S4000 auf. Ihr Grundschema ist immer identisch und wiederholt sich bei hunderten Exemplaren (vgl. Tassinari 1993, 90–98): die Griffe setzten mit einem sich verjüngenden Flügel oder einer Flosse an den Gefäßkörper an und das Attaschenmotiv endet seitlich in einem S-förmigen Schwung. Das verjüngte Ende, das meist als Kopf gestaltet wurde, variiert (Vogel, Schlange, Greif, fischähnlich, amorph). Nicht die Figur selbst scheint im Vordergrund zu stehen, sondern ihre variable Formbarkeit und bestmögliche Kombinationsfähigkeit mit anderen Formen.

615 Zu dieser Technik siehe Teil III Kap. 4.

616 Mutz 1972, 23. Ringmuster am Boden der Gefäße sind eine rein ästhetische Arbeit, die keine funktionalen Effekte hatte. Für bronzene Kasserollen und andere Gefäße wird bisweilen angenommen, dass durch diese Rillen eine bessere Wärmeleitfähigkeit entstehe und man diese Objekte als Kochgefäße nutzte.

617 Ähnlich sind auch Terra sigillata-Stempel zu verstehen, die meist zentral auf dem Schalenboden angebracht und bisweilen mit einem Muster oder Ornament gerahmt, betont und inszeniert wurden. Sie kennzeichnen die Gefäße als seriell produzierte Massenware mit all den damit verbundenen Eigenschaften (Flecker – Haug 2017, 278). Eine endgültige Klärung, was die Stempel der Terra sigillata bedeuten, liegt bis dato nicht vor (vgl. Fülle 1997, 114–121; Bes 2017, 259. 261). Meist wird einer Deutung mit Bezug auf Produktion, Logistik und Distribution favorisiert. Das Hinzufügen von epigrafischen Stempeln zu Geschirr war ein bewusster Akt und eine Entscheidung, die einen zusätzlichen Aufwand erforderte. "Perhaps epigraphic stamps, particularly the word stamps as a message-carrying device, even met a demand, or helped to 'sell' the new shapes […] The epigraphic stamp specifically was transformed and formalised into something that had meaning to people on the manufacturing and consuming end of the spectrum" (Bes 2017, 260).

618 Besonders häufig treten als zoomorphe Appliken, Attaschen oder Griffenden Widder, Ziegen, Panther, Löwen, Vögel, Schlangen, Delfine, Maultiere/Esel und Hunde auf (Tassinari 1993, 216). Fabelwesen sind hingegen seltener (Tassinari 1993, 218). Eine weitere, beliebte Form der Attaschen sind Masken, die oftmals Gorgonen, Eroten, Theatermasken, Satyrn, Silenen, Pan oder Mänaden zeigen. Eine größere Gruppe weiblicher Masken lässt sich nicht genauer ikonografisch fassen (Tassinari 1993, 218 f.).

619 Tassinari 1993, 216: „Non si hanno mai delle decorazioni a narrazione continua sull'ansa (fusto e attacco)".

unterscheiden sich die Trinkgefäße aus Edelmetall, die als einzige ikonografisch und erzähltechnisch komplexe Bilder tragen. Die Beispiele aus der Casa del Menandro sind oftmals einzigartig in ihrem Darstellungsinhalt. Dies gilt sowohl für die (möglicherweise) früheste Darstellung einer Circusarchitektur auf den Modioli **Kat. 098–099**, den einzigen Zyklus von zwölf Herculestaten im 1. Jh. n. Chr. **auf Kat. 102–103** oder die singulären Darstellungen des Bacchusmythos auf Silbergefäßen im Falle der Skyphoi **Kat. 104–105**. Dieser Beobachtung gilt jedoch nur eingeschränkt, da nur ein Bruchteil des Silbergeschirrs aus dem 1. Jh. n. Chr. auf uns gekommen ist.

Das Auftreten von Bildern ist allerdings nicht, wie Tassinari formuliert[620], allein ein Unterschied zwischen Silber- und Bronzegefäßen. Auch bei den Silbergefäßen sind Bilder auf dem Gefäßkörper selten und bleiben weitgehend auf die Trinkgefäße begrenzt[621]. Das ‚dionysische Sujet', aus dem die Figuren und Bilder fast ausschließlich stammen sollen[622], ist nur eine von mehreren Gestaltungsoptionen. Bei der Auswahl von Ornamenten und Bildern scheint der Reiz weniger in einer semantischen Kohärenz als vielmehr in der Variation und Diversität gelegen zu haben[623]. Es sei hierfür abschließend noch einmal auf die Korbgefäße (‚vasi a panieri') verwiesen. Bei **Kat. 124** ist die Attasche als eine Muschel zwischen zwei Delfinköpfen gestaltet. Figur und Ornament bilden in diesem Fall eine thematische Einheit, doch stellt dies die Ausnahme dar. Muscheln werden ebenso mit Gänse- oder Hundeköpfen kombiniert, Delfine treten hingegen mit Akanthusblättern oder Masken in ihrer Mitte auf[624]. Man griff anscheinend bei der Gestaltung dieser Gefäße auf ein allgemein zur Verfügung stehendes Repertoire an Ornamenten, Figuren und Bildern zurück, die sich auf verschiedensten Objekten inner- und außerhalb der Vesuvregion (z. B. in Stadtrom) sowie in weiteren Gattungen (z. B. Wandmalerei, Mosaik) finden lassen[625].

5. Tischgeräte und Besteck

In der Objektgruppe ‚Tischgeräte und Besteck' sind verschiedene, gemeinsam mit Geschirr und Gefäßen bei Tisch genutzte Kleingegenstände zusammengefasst. Der Großteil stammt aus dem Silberschatz der Casa del Menandro (I 10,4), ergänzt um einige Objekte aus anderen Materialien und aus anderen Fundkontexten.

5.1 Gewürzstreuer

Kat. 129–130 sind kleine, nur wenige Zentimeter hohe Objekte mit einem sehr besonderen Design. **Kat. 129** bestand vollständig aus Silber, trägt weder figürlichen noch ornamentalen Schmuck und besitzt die Form einer miniaturisierten Transportamphora mit all ihren Charakteristika[626] (Abb. 186 unten): an den eiförmigen Gefäßkörper mit breiter Lippe setzen leicht ausschwingende Doppelwulsthenkel an. Das Objekt endet in einem deutlich erkennbaren Amphorenfuß, über dem sich sechs radial angeordnete Löcher befinden. Aufgrund der geringen Größe und der markanten Löcher wird das Miniaturgefäß als Gewürzstreuer mit einer außergewöhnlichen Produktsprache

620 Tassinari 1993, 216.
621 Einige prächtige Kannen mit Bildern auf den Gefäßkörpern sind u. a. aus Boscoreale (Guzzo 2006, 180 Abb. 1), Hildesheim (Gehrig 1980, Abb. 32) oder Berthouville (Baratte 1998, Taf. 8 Abb. 1) überliefert.
622 So z. B. Tassinari 2009, 17 f.; Baratte 1998, 8 f. Gefäße mit Masken oder Efeuranken lassen sich aber nicht unmittelbar als Weingefäße ansprechen (vgl. Pagano 2009, 42 f.).
623 Tassinari 2009, 16 f. bezieht das Fehlen eines inhaltlichen ‚sistema decorativo' auf eine Vielzahl produzierender Werkstätten. Dies ist möglich, kann nicht verifiziert werden.
624 Tassinari 2009, Kat. 43. 55. 85.
625 Tassinari 1993, 221 f.
626 Maiuri 1933, 372 f.; Painter 2001, 71; Allison 2006, 90; Pappalardo 2006, 107; Stefani 2006, 223.



Abb. 186: Gewürzstreuer Kat. 129 (unten) und Kat. 130 (oben).

interpretiert[627]. In Amphoren, den charakteristischen Aufbewahrungs- und Transportgefäße der antiken Welt, wurden u. a. auch Gewürze wie Pfeffer oder Kümmel nach Mittelitalien und weiter nach Pompeji importiert[628]. Darstellungen von Amphoren in der Kleinkunst gelten meist als verkürzte Bildchiffren für Handel und Wirtschaftskraft[629]. Diese Assoziationen evoziert das Design von **Kat. 129**, denn das kleine Silberobjekt imitiert die Funktionsweise seiner größeren Vorbilder.

Auch die kleine Gefäßform von **Kat. 130** ist außergewöhnlich (Abb. 186 oben). Sie besteht aus einem kreisrunden Standfuß, einem kugeligen Gefäßkörper und einem Deckel mit konkavem Knauf. Am Gefäßboden befinden sich insgesamt 15 Löcher, die eine Nutzung als Gewürzstreuer nahelegen. Das Stück ist aus Silber gefertigt und seine Oberfläche ist mit breiten geschwungenen Kerbungen verziert, die entfernt an Zungenblätter erinnern. In der Forschung wird das Objekt konsequent als ‚Aryballos' bezeichnet[630]. Eine enge Formverwandtschaft zu den klassischen Aryballoi, wie sie unter anderem als Attribut der Athleten in die griechische Bilderwelt Einzug gehalten haben, ist allerdings nicht gegeben. Auch die in der frühen Kaiserzeit als Toilettengefäße aufkommenden Aryballoi aus Glas (z. B. Isings Form 61) nehmen sich formal anders aus[631]. Die Bezeichnung verweist auf die Charakteristika ‚klein' und ‚kugelig'. Im Gegensatz zu **Kat. 129** lassen sich für die Form von **Kat. 130** mehrere Vergleiche in der Vesuvregion finden[632]. Es ist möglich, dass diese Gefäßform eigens für die Nutzung bei Tisch konzipiert wurde.

627 Maiuri (1933, 372 f.) nimmt dies an. Painter (2001, 71) verweist auf Plinius (nat. 19, 8), der berichtet, dass indischer Pfeffer im 1. Jh. n. Chr. verwendet wurde.

628 Aus Indien über Ägypten nach Italien importierter Pfeffer gehörte zu den wichtigsten Gewürzen der römischen Antike. Nach Plinius (nat. 12, 29) war er zwar weder gustatorisch noch optisch ansprechend, wurde aber mit Gold oder Silber aufgewogen. Die überlieferten Preise von Pfeffer lassen allerdings darauf schließen, dass es sich nicht um ein Luxusgut handelte (Schwinden 1983, 20–26; André 1998; Aydin 2010, 68–73).

629 Zu Amphoren auf Gemmen siehe u. a. Zwierlein-Diehl 2007, 50. 53. 102. 134–136; Lang 2015, 112; zu Amphoren auf Lampen siehe u. a. Bussière – Lindros Wohl 2017, 212 Kat. 303. 239. Unter diesen Katalogeinträgen wird auf zahlreiche weitere Lampen mit Amphorendarstellungen verwiesen. Zum Phänomen der Amphoren-Bilder auf Amphoren siehe Koehler 1982, 282–292.

630 Painter 2001, 71; Stefani 2006, 223; Allison 2006, 91; Pappalardo 2006, 107.

631 Siehe zu diesen: Isings 1957, 78–81. Zu diesen Aryballoi in pompejanischen Wohnhäusern: Berg 2017, 13–39.

632 Painter 2001, 71 (MANN Inv. Nr. 116534. 133332).




Abb. 187a–b: Mensula mit Raubtierbeinen (Kat. 131).

5.2 Mensulae und Eierbecher

Die Mensulae aus der Casa del Menandro (I 10,4) treten in zwei unterschiedlichen Varianten zu je vier Stücken auf. Alle Mensulae aus Insula I 10 sind aus Silber geformt, unterscheiden sich allerdings in ihrem ornamentalen und figürlichen Schmuck. Sowohl **Kat. 131** als auch **Kat. 132** setzen sich aus einer kreisrunden Platte und drei, nur wenige Zentimeter hohen Standbeinen zusammen (Abb. 187a. 188a). Ihre Form ähnelt den bronzenen Lampenuntersetzern (Abb. 83)[633].

Eine vierblättrige Blüte akzentuiert die Mitte der Platte von **Kat. 131**[634] (Abb. 187b). Die Füße sind als Raubkatzenbeine geformt und enden in kleinen Blättern. Diese Art der Gestaltung silberner Mensulae ist in der Vesuvregion weit verbreitet[635]. Hingegen hebt sich **Kat. 132** deutlich davon ab: die Oberseite der runden Platte schmückt ein in Gold eingelegter Efeukranz, in dessen Mitte ein ebenfalls goldenes florales Motiv sitzt (Abb. 188b). Aus einer zentralen Blüte entspringt jeweils eine Kelchblüte zu vier Seiten. Den Rand umlaufen ein teilvergoldeter Eier- und Perlstab. Die drei Standbeine sind als nach unten ausgerichtete Elefantenköpfe gestaltet (Abb. 188a). Die Fülle an Ornamenten und das Motiv der Elefantenköpfe sind für Mensulae einzigartig.

Diese kleinen, runden, dreibeinigen Objekte (**Kat. 131–132**) wurden als Untersetzer bzw. als Etagere bei Tisch genutzt[636]. Sie schufen auf den kleinen runden Beistelltischen, die man z. B. während eines Conviviums neben den Klinen positionierte, mehr Platz[637]. Auf den Untersetzern konnte man Trink- und Serviergefäße erhöhen, darunter Löffel ablegen. Einen Verweis auf ebendiese Nutzung zeigt die Darstellung auf einem der Silberbecher von Boscoreale[638]. In ihrem Design erinnern die Mensulae an die aus den Vesuvstädten bekannten, runden, dreibeinigen Tische (*mensae delphicae*)[639]. Als marmorne Schaustücke in Gärten, Peristylen oder anderen Bereichen des Hauses gehören sie zu den beliebtesten Ausstattungsgegenständen der römischen Wohnkultur[640] (Abb. 189).

---

633 So Allison 2006, 89.

634 Ein von Painter (2001, 68) an der Außenkante beschriebener Eierstab ist nicht (mehr) erkennbar.

635 Vgl. die verschiedenen Exemplare in Guzzo 2006.

636 Für Objekte mit dieser Funktion ist der lateinische Begriff *mensula* überliefert, siehe Hilgers 1969, 219; Guzzo 2006, 88.

637 Painter 2001, 68.

638 Dieses Gefäß trägt ein Stillleben bestehend aus dreibeinigen Tischen, Untersetzern mit Raubkatzenbeinen und Gefäßen. Auf einer *mensa delphica* stehen ein Kelch und ein Schälchen mit Deckel auf zwei dreibeinigen Mensulae erhöht. Am Boden unter dem Tisch ist eine weitere Mensula identifizierbar, auf der eine Griffschale und eine Kanne ruhen: Baratte 1986, 28 Abb. Unten links.

639 Zu diesen Möbelstücken: Moss 1989, 37–43; Mols 1999, 49 f.; De Carolis 2007, 98; Croom 2010, 68–74.

640 Moss 1989, 38 f. Varro (ling. 5, 118) schreibt, die Römer hätten ihre rechteckigen Tische gegen die neuen runden Tische ausgetauscht (vgl. auch Mols 1999, 50). Einige Beispiele aus Bronze und Holzhaben sich in der Vesuvregion erhalten (siehe Biroli Stefanelli 1990, 149. 269 Kat. 21–22; Mols 1999, 44–52; De Carolis 2005, 101 f.), die meisten Vertreter sind jedoch aus Marmor gefertigt. Das älteste Exemplar aus Marmor (Terminus ante quem 42 v. Chr.) stammt aus dem Atrium der Casa di Quadretti Teatrali (I 6,11) (Moss 1989 107. 754–756 Kat. C 66; Mols 1999, 50). Aufgrund der Verzierung mit Raubkatzen- und Raubvogelbeinen wird den marmornen *mensae delphicae* von Moss (1989, 270) eine apotropäische Funktion zugeschrieben.




Abb. 188a–b: Mensula mit Elefantenköpfen (Kat. 132).



Abb. 189: Dreibeiniger Marmortisch im Atrium der Casa dei quadretti teatrali (I 6,11).

Aus Bronze oder Holz gefertigt, dienten diese Tische hingegen zur Möblierung von Triklinia oder anderen Räumen eines Hauses zu unterschiedlichen Anlässen (Abb. 190–191). Die Tisch- Untersetzer in Silber übernehmen im Kleinen die Funktion ihrer größeren Vorbilder, denn sie tragen bzw. präsentieren Gegenstände[641]. Die ‚Miniaturisierung' ähnelt dem Gewürzstreuer in Form einer Transportamphora **Kat. 129**[642].

Die vier ‚Eierbecher'[643] (**Kat. 133**) sind ein weiteres kleines Kuriosum unter den Funden der Insula I 10. Insbesondere ist ihre Form mit unverhältnismäßig großer, asymmetrischer Fußplatte ungewöhnlich (Abb. 192). Darauf erhebt sich ein konischer Fuß mit einer kleinen halbrunden Schale. Die Objekte sind vollständig aus Silber gefertigt und tragen weder Ornamente noch figürlichen Schmuck. Aufgrund ihrer charakteristischen Form lassen sich diese Stücke als antike Eierbecher

641 Im Gegensatz zu den marmornen Rundtischen fungierten die leichteren, mobileren Varianten in Holz oder Bronze als Bei- und Abstelltische beim Gelage (Moss 1989, 273–276; De Carolis 2007, 99 f.; Croom 2010, 68–74).

642 Zur Formenübertragung als Design-Prinzip siehe ausführlicher Teil IV Kap. 1.2.

643 Bei Painter 2001, 71 ‚egg cups'; bei Pappalardo 2006, 106 f. ‚ovaiolo'; bei Stefani 2006, 218 ‚portauovo' genannt.

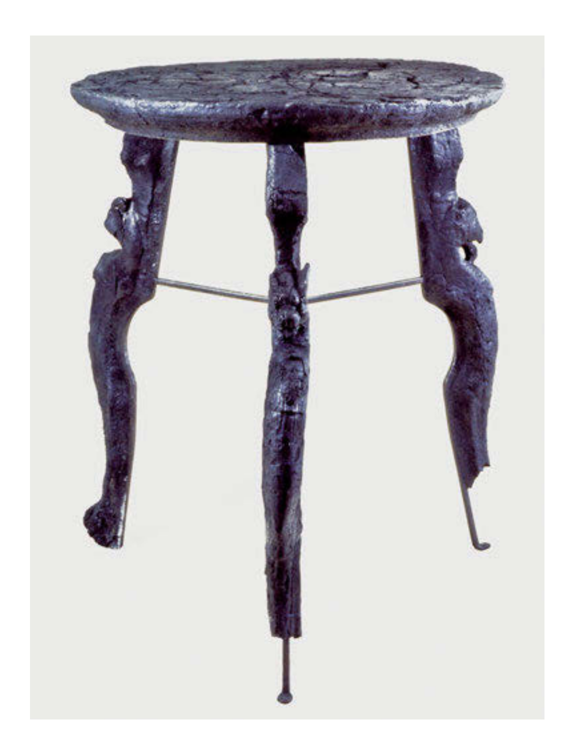


Abb. 190: Holztisch aus der Casa di M. Pilius Primigenius Granianus; Herculaneum, Inv. 78444.



Abb. 191: Bronzezisch aus Villa I in Boscoreale; Chicago, Field Museum of Natural History, Inv. 24407.



Abb. 192: Silberne ‚Eierbecher' (Kat. 133).

bestimmen[644]. Doch sie waren auch als Untersetzer nutzbar, wenn man sie auf den Kopf dreht – ähnlich wie **Kat. 131** oder **Kat. 132**. Dann übernimmt der runde Becher die Funktion eines Standfußes und die Fußplatte wird zur Abstellfläche. Durch die Form der Stücke **Kat. 133** lassen sie sich mit der geraden Kante aneinanderstellen, um größere Objekte wie z. B. Platten oder Teller zu erhöhen.

Dass eine solche Multifunktionalität in der Antike tatsächlich beabsichtigt war, belegen die ‚Eierbecher' aus dem Silberschatz von Boscoreale. Sie tragen auf der Unterseite des Standfußes Ornamente, die erst bei der Nutzung als Untersetzer sichtbar werden[645]. Ein weiteres Indiz ist der in den antiken Quellen verwendete Terminus *mensula,* der sowohl einen Eierbecher als auch einen Untersetzer bezeichnen kann[646].

644 Maiuri 1933, 372; Pappalardo 2003, 106 f.; Stefani 2006, 218.
645 Siehe Baratte 1986, 25 Abb. oben.
646 Hilgers 1969, 219; Guzzo 2006, 88.




Abb. 193a–b: Silberkellen (Kat. 134).

5.3 Kellen und Löffel

Ein römisches Gastmahl war variantenreich mit Gefäßen und Geräten ausgestattet. Zu den Schank- und Trinkgefäßen zählen auch verschiedene Gewürz-, Servier- oder Schaugefäße. Besteck spielte hingegen nur eine nachgeordnete Rolle. Es sind ausschließlich Kellen und Löffel, mit denen Speisen und Getränke verteilt und konsumiert wurden, denn Messer oder Gabeln gab es in der römischen Tischkultur nicht[647].

Aus dem Fundmaterial der Casa del Menandro (I 10,4) sind insgesamt drei Schöpfkellen überliefert. Ihre Form setzt sich aus einer tiefen, kreisrunden Schöpfschale mit konischem Profil und einem geraden, vertikalen Griff zusammen. Eine Kelle ist in Bronze gefertigt[648], die beiden übrigen Stücke **Kat. 134** bestehen aus Silber (Abb. 193a–b). Abgesehen von drei, unterhalb des Kellenrandes umlaufenden Rillen sind sowohl die bronzene wie auch eine der beiden silbernen Kellen (Abb. 193a) ohne weitere Verzierung. Nur einige Knubben am Rand werten die Silberkelle visuell und haptisch auf. Der Griff der zweiten Silberkelle (Abb. 193b) ist hingegen mit einem Blüten- und Palmettenornament verziert, das dem Ornamentschmuck des Kruges **Kat. 070** und weiterer Objekte des Silberschatzes stark ähnelt. Am oberen und unteren Ende des Griffes von **Kat. 134** sind zwei, sich zu den Seiten auftrennende Hüllblätter im flachen Relief gearbeitet, zwischen denen am unteren Ende ein Weinblatt entspringt. Am oberen Ende trennt sich der Griff in zwei Vogelköpfe auf, ähnlich dem Griff der Silberkasserollen **Kat. 126**.

647 Riha – Stern 1982, 10.
648 Zur Bronzekelle: Allison 2006, 126 f. Kat. 730; Stefani 2003, 158 Kat. C20; Tassinari 1993, 142 Kat. 29.



Abb. 194: Ligulae aus dem Silberschatz der Casa del Menandro (I 10,4).

Kellen, die dem Umfüllen des Weins vom Mischgefäß in die Servierkannen dienten[649], sind in der Vesuvregion sowohl in Silber als auch in Bronze verbreitet[650]. Diese Praxis fand demnach nicht nur im sozialen Milieu wohlhabender Silbergefäßnutzer statt, vielmehr spiegelt die Wiederholung in unterschiedlichen Materialen eine gesellschaftlich breite Nachfrage nach diesen Geräten wider.

Außer den Servierkellen sind aus Insula I 10 verschiedene Varianten von Löffeln überliefert. Sie sind schlicht und ohne Ornamente oder Bilder gestaltet. Grundsätzlich gibt es im 1. Jh. n. Chr. zwei unterschiedliche Löffelformen, die im gesamten römischen Imperium gleich sind: Ligulae und Cochlearia[651].

Ligulae besitzen ovale, tiefe Laffen, der Griff endet meist in einem Knauf. Von diesen Löffeln sind sechs Exemplare aus dem Silberschatz der Casa del Menandro (I 10,4) überliefert[652] (Abb. 194). Ihre Form legt eine Nutzung als Servier- und Speiselöffel nahe[653].

Die Form der kleineren Cochlearia[654] besteht aus einem langen, schmalen Stiel mit spitzem Ende und einer kreisrunden, flachen Laffe[655]. Aus der Casa del Menandro (I 10,4) stammen insgesamt 15 Exemplare: 12 silberne aus dem Silberschatz des Hauses[656] (Abb. 195), sowie je ein Einzelstück aus Silber[657], Bronze[658] und Knochen[659]. Die unterschiedlichen Materialien der Löffel sind nach Hillary Cool Zeichen dafür, dass diese Alltagsobjekte von allen Bewohnern verwendet wurden, unabhängig ihrer sozialen Schicht[660]. Ellen Swift betont hingegen, dass die (für sie bemerkenswert kleinen) Cochlearia für den langsamen Genuss von etwas Seltenem und Kostbarem gedacht waren[661]. Antike

649 Painter 2001, 22. Für die Bronzekellen wird generell eine Verwendung bei Tisch postuliert (Tassinari 1993, 156; Allison 2006, 126 f.).

650 Vgl. Tassinari 1993, 68; Painter 2001, 70; Guzzo 2006, 82; Stefani 2006, 219.

651 Riha – Stern 1982, 10; Gelsdorf 1987, 33; Swift 2014, 205; 2017, 18–22. Grundlegend zur Typologie und Datierung römischer Löffel: Riha – Stern 1982.

652 Painter 2001, 69 Kat. M64–M70.

653 Riha – Stern 1982, 20–22.

654 Zu diesem Begriff: Gelsdorf 1987, 33; Mart. 8, 71, 9–12; Petron. 33, 6.

655 Erst Ende des 1. Jhs. n. Chr. treten auch Cochlearia mit birnenförmigen Laffen und andere hybride Formen auf: Gelsdorf 1987, 33–36; Swift 2014, 205; 2017, 19.

656 Siehe dazu Painter 2001, 446 Kat. M71–M81.

657 Es handelt sich um ein einzelnes Silberstück aus Raum (43) der Casa del Menandro (I 10,4) (Allison 2006, Kat. 804).

658 Es handelt sich um ein einzelnes Stück aus Raum (43) der Casa del Menandro (I 10,4) (Allison 2006, Kat. 861).

659 Es handelt sich um ein einzelnes Stück aus Raum (37) der Casa del Menandro (I 10,4) (Allison 2006, Kat. 693).

660 Cool 2004, 29.

661 Swift 2014, 216.



Abb. 195: Cochlearia aus dem Silberschatz der Casa del Menandro (I 10,4).

Autoren[662], pompejanische Wandmalereien[663] und archäologische Befunde[664] überliefern eine Verwendung für Schnecken, Schalentiere und Eier. Aus praxeologischer Perspektive ist diese Löffelform nicht für feste Speisen geeignet[665], allerdings kann ihr spitzes Ende das Fehlen einer Gabel in der römischen Esskultur kompensieren[666].

Silberlöffel drücken eine höhere, ökonomische Wertigkeit aus als Bronze- oder Knochenlöffel. In den antiken Quellen wird das Gewicht silberner Cochlearia besonders betont. Beispielsweise führt Martial eine Liste jährlich kleiner werdende Silbergeschenke des Postumianus. Beginnend bei einem Geschenk von vier Pfund Silber im ersten Jahr, ist im Anschluss nur noch von einer Ligula von einem Sechstel Pfund die Rede und abschließend lediglich von einem Cochlear vom Gewicht einer Nadel[667]. Auch während des Gastmahls des Trimalchio wird das Gewicht der kleinen Silberlöffel mehrfach erwähnt[668]. Silberlöffel dienten demnach nicht nur als Besteck, sondern auch als Wertanlage, Geschenk oder Zahlungsmittel[669].

Kat. 135 ist ein einzigartiger Servierlöffel aus dem Silberschatz der Casa del Menandro (I 10,4), der sich aus drei, unterschiedlich gestalteten Formelementen zusammensetzt: einem Griff, einem geraden Stiel und einer blattförmigen Laffe (Abb. 196). Der Löffelgriff ist konkav geformt, schwingt

---

662 Martial 14, 121: *Sum cocleis habilis sed nec minus utilis ovis. Numquid scis, potius cur cocleare vocer.*

663 Dünne schmale Löffel mit runder Laffe und spitzem Ende sind direkt neben Eiern und anderem Speisegerät in den Stillleben aus der Praedia Iulia Felix (II 4) und der Casa dell'Ara Massima (VI 16,15–17) abgebildet (Gelsdorf 1987, 33 f.).

664 In Kaiseraugst wurde ein Cochlear mit einem inkrustierten Eierschalenfragment gefunden (Riha 1982, 10 f. 67 Kat. 133), das aus einer Schicht mit Keramik des 2. Drittels des 1. Jhs. n. Chr. stammt.

665 Swift 2014, 205; 2017, 18–22. Am effektivsten lassen sich vielmehr „semi-solid" Speisen aufnehmen (Pasten oder Brei), im Gegensatz zu Festem oder Flüssigem (Swift 2014, 214–216). Auch Pulver oder andere trockene, feinkörnige Dinge wie Salz oder Gewürze sind gut vorstellbar.

666 Möchte man Cochlearia auf diese Art als Spießer benutzen, bietet es sich an, den Daumen in die Laffe zu legen und mit dem Zeigefinger zu fixieren (Swift 2014, 213 f.).

667 Mart. 8, 71, 9–12: [...] *octavus ligulam misit sextante minorem; nonu acus levis vix cocleare tulit. Quod mittat nobis decumus non habet annus: quattuor ad libras, Postumiane, redi.*

668 U. a. Petron. 33, 6: *accipimus nos cochlearia non minus selibras pendentia ovaque ex farina pingui figurata pertundimus.*

669 Diese Sekundärfunktion wird durch eine auffällige Normierung der Objekte gewährleistet. Die silbernen Cochlearia waren in ihren Maßen und Gewichten nahezu standardisiert. Ihre Durchschnittslänge liegt bei 14–15 cm, der Durchmesser der Laffe bei 2–3 cm (Guzzo 2006, 95). Nach Painter (2001, 69) wurden sie in der Regel als Satz aus zwölf Objekten (= 1,5 Pfund Silber) gefertigt. Ihre Nutzung als Wertanlage würde erklären, warum Silberlöffel in ganz unterschiedlicher Anzahl in den Silberservice Pompejis und auch als Einzelstücke vorkommen: Casa degli Epigrammi (V 1,18) 4 Stück; Casa di Inaco e Io (VI 7,19) 5 Stück; Casa di Trebio Valente (III 2,1) zwei Stück (siehe Guzzo 2006, 65).



Abb. 196: Servierlöffel (Kat. 135).

an den Enden weit aus und endet beidseitig in kleinen Voluten[670]. Ihn zieren drei regelmäßige Reihen von Punkten, die am Übergang zum Stiel in zwei seitliche Vogelköpfen enden[671]. Insofern ist der Griff nicht nur durch seine Form, sondern auch durch seine Ornamentik deutlich als Bedienzone abgegrenzt, denn auch sein gerade geformter Stiel trägt filigran ziselierte, vegetabile Ornamente. Die aneinandergereihten Blüten und Kelche richten sich nach der Laffe aus[672].

Die Form der Laffe mit einfach geschwungener, geschärfter Außenseite ähnelt einem Blatt[673]. Folglich ist der Löffel sowohl zum Zerteilen als auch Servieren von Speisen gedacht. Die Nutzungsweise dieses Löffels ist sehr klar verständlich (indexikalische Referenzeben), denn der Griff hebt sich in der Gestaltung deutlich vom länglichen, elegant verzierten Mittelteil ab und das funktionale Ende ist schlicht gehalten. Insgesamt wirkt der Löffel dynamisch geschwungen und fügt sich in seiner Formensprache, Materialität und Ornamentik in die Ästhetik des *ministerium* ein.

6. Instrumentaria (Skalpelle, Spatel, Sonden)

Eine ganze Reihe bronzener Kleinfunde lässt sich als medizinisch-chirurgisches oder als kosmetisch-hygienisches Zubehör identifizieren. Die genaue Zuweisung zu einem der beiden Anwendungsbereiche ist nicht immer sicher[674]. Beispielsweise wurden Spatel und Löffelchen aufgrund ihrer ergonomischen Form sowohl für Medizin als auch für Kosmetik oder sogar für Farbpigmente in der Malerei verwendet. Eine Funktionsbestimmung erfolgte meist aus der Auswertung ihrer Fundkontexte, z. B. bei Grabinventaren unterschiedlicher sozialer Gruppen wie Ärzte, Maler oder Frauen[675].

Bei **Kat. 136** handelt es sich um eine Löffelsonde aus Bronze (Abb. 197a–b). Die Form des Instruments setzt sich aus einem rundstabigen Griff und einer langovalen Laffe zusammen. Zwischen diesen beiden Formelementen bildet ein vierfaches Doppelringprofil mit abschließender Perle den Übergangsbereich und grenzt damit ornamental gestaltet die Funktionsbereiche Griff und Dosierfläche voneinander ab, was auch bei vielen anderen Stücken aus der Vesuvregion zu beobachten ist[676]. Das Stück **Kat. 136** besitzt darüber hinaus einen tordierten Griff. Gemeinsam mit **Kat. 136** wurden vier Löffelsonden (**Kat. 137**) gefunden, die sich in Form und Material gleichen und sich aufgrund ihres Decors zu einer Gruppe zusammenschließen lassen[677] (Abb. 198). Auch bei ihnen ist der Übergang zwischen Griff und Laffe entweder als Ringprofil oder als eine runde Perle

---

670 Diese Griffform wiederholt sich an anderen Silbergeräten des Silberschatzes von Boscoreale (vgl. Baratte 1986, 30).
671 So gesehen von Guzzo (2006, 222).
672 Nach Stefani (2001, 106) lassen sich Parallelen zur Ornamentik in der Wandmalerei des Vierten Stils feststellen.
673 Painter 2001, 67; Stefani 2003, 106; Guzzo 2006, 222.
674 Zu möglichen medizinischen Haushaltsobjekten zählen darüber hinaus bronzene Nadeln, die über Insula I 10 verstreut zutage kamen. Siehe Allison 2006, Kat. 1154i–vii. 1298. 1299. 1326. 1338 1339. 1717. Zu diesen Objekten u. a. im MANN: Künzl 1982, 26; Bliquez 1994, 52–56; Cool 2016, 216.
675 Künzl 1982, 5 f.; Riha 1986, 33; Cool 2016, 58. 80.
676 Bliquez 1994, 48 f.
677 Die gebogene Form der schlanken Griffe ist entweder ein besonderes Charakteristikum dieser Gruppe oder durch den Hitzeeinfluss während des Vesuvausbruchs entstanden. Alle anderen bekannten Instrumente aus dem MANN sind gerade geformt.



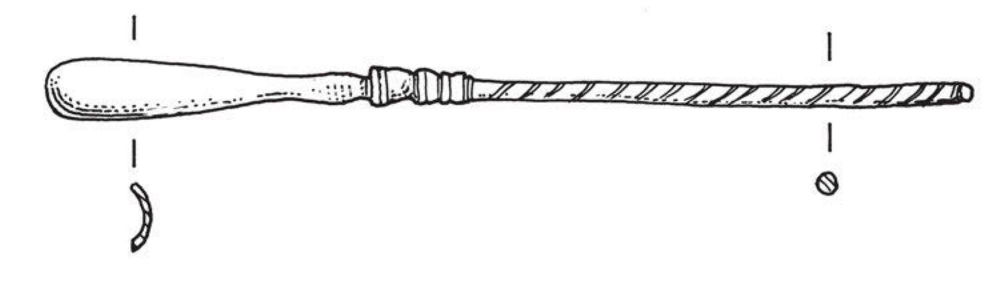


Abb. 197a–b:
a: Ohlöffelsonde (Kat. 136); b: Zeichnung nach Allison 2006.



Abb. 198:
Instrumentaria (Kar. Nr. 137).

gearbeitet[678]. Das hintere Griffende ist eine kleine, olivenförmige Verdickung[679]. Eine weitere Ohrlöffelsonde (**Kat. 138**) ähnelt in ihrer decorativen Gestaltung der Löffelsonde **Kat. 136**, denn auch sie besitzt einen tordiert gearbeiteten Griff und ein am Übergang zum Blatt ansetzendes, vierfaches Doppelringprofil mit abschließendem Perlenende (Abb. 199).

Bronzene Instrumentaria konnten im medizinischen Bereich zum Reinigen, Auskratzen oder -schaben von Wunden dienen. Mit dem spitzen, hinteren Ende des Ohrlöffelchens **Kat. 138** ist darüber hinaus möglich, Geschwüre oder Eiterungen zu perforieren. In der Körperpflege nutzte man diese Objekte auch zum Reinigen der Ohren[680]. Ferner konnte man all diese Sonden und Löffelchen zur Dosierung pharmazeutischer Zutaten[681], Kosmetika oder Farbpigmente verwenden.

Ein anderes medizinisches Instrument stellt **Kat. 139** dar. Das Objekt besitzt einen längs kannelierten Griff, der in einer ergonomisch geformten Verdickung endet. An einem Perlen-Doppelring-Motiv setzt eine heute abgebrochene Nadel an (Abb. 200a–b). Es handelt sich um ein in der Vesuvregion bekanntes, chirurgisches Instrument zum Stechen des Grauen Stars[682].

Ebenfalls zu den medizinischen Instrumenten zählt ein bronzener Spatel (**Kat. 140**). Sein Griff ist eine Abfolge aus glatten, punzierten und jeweils von einem doppelten oder dreifachen Ringprofil getrennten Abschnitten (Abb. 201a–b). Das untere Ende bildet ein perlenförmiger Knauf. Da

678 Eine identische Löffelsonde ist als ein verstreutes Einzelexemplar in Haus I 10,2–3 dokumentiert: Allison 2006, 52 Kat. 88.
679 Vgl. Riha 1986, 64; Bliquez 1994, 48. Zu Sonden weiter: Künzl 1982, 27 f.; Bliquez 1994, 48–52.
680 Riha 1986, 9. 33. 56; Cool 2016, 86–89. Zur medizinischen Nutzung: Bliquez 1994, 49.
681 Vgl. Riha 1986, 64.
682 Zu Star-Nadeln: Künzl 1982, 26 f.; Bliquez 1994, 52–54. Ein zweiter, mit einem rückseitigen Spatel kombinierter Nadelgriff wurde in der Casa del Fabbro (I 10,7) gefunden. Das Objekt besteht aus Bronze und ist an beiden Enden gebrochen. Er wurde laut Allison in einer hölzernen, heute nicht mehr erhaltenen Schatulle gefunden; siehe dazu: Bliquez 1994, 204 Kat. A9; Allison 2006, 206 Kat. 1515.

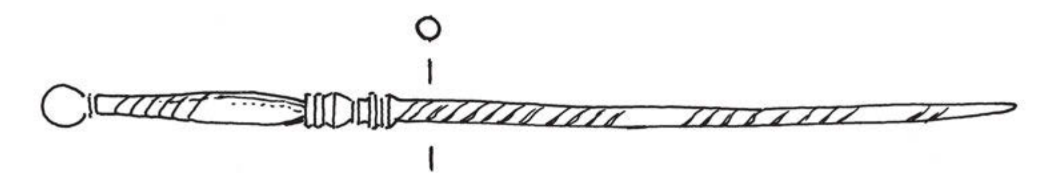


Abb. 199: Ohrlöffelchen (Kat. 138).



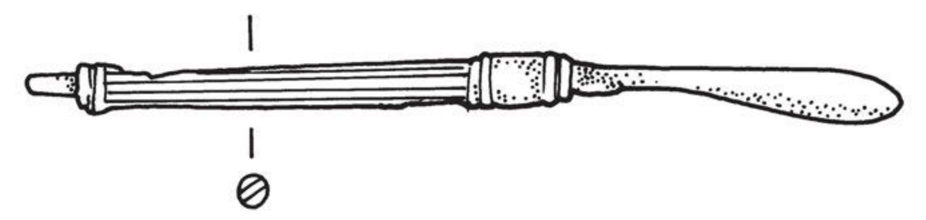
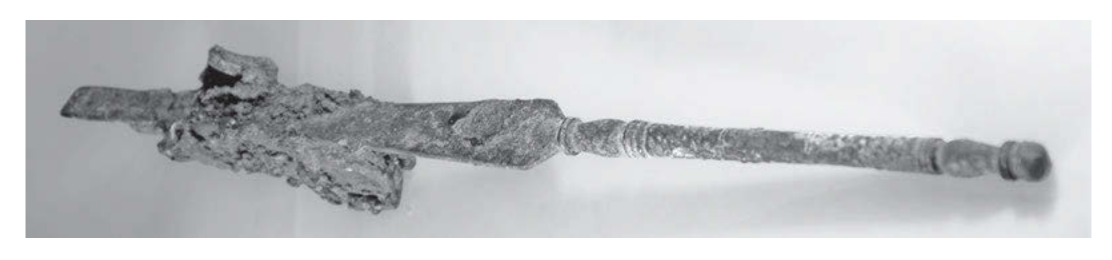


Abb. 200a–b: a: Starnadel (Kat. 139); b: Zeichnung nach Allison 2006.



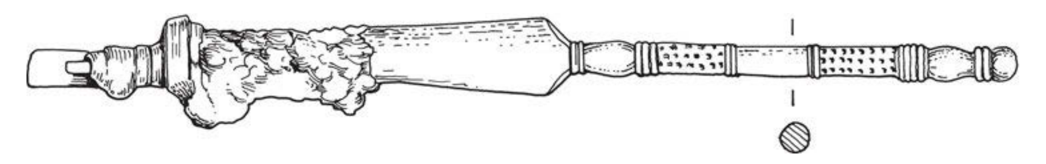


Abb. 201a–b: a: Spatel (Kat. 140); b: Zeichnung nach Allison 2006.

es sich um ein Einzelstück handelt, lässt sich seine Funktion nicht näher bestimmten[683]. **Kat. 141** ist eine bronzene Pinzette mit langen, schlanken und gezahnten Greifarmen (Abb. 202), die am hinteren Ende in einer kreisrunden Scheibe mit seitlichen, kleinen Voluten zusammenlaufen. Der exakte Gebrauch des Stücks ist umstritten[684]. Seine gezahnten Enden dienten anscheinend dazu, etwas möglichst fest zu greifen. Insofern könnte **Kat. 141** zur Wundöffnung oder Hautfixation gedient haben[685]. Ähnlich gestaltete Objekte sind nur in geringer Stückzahl aus den Vesuvstädten bekannt[686].

Bei vielen Instrumenten lässt sich die Funktion anhand der Form und Objektgestaltung nicht zweifelsfrei deuten. Bisher gaben oftmals die Fundkontexte, wie z. B. Ärzte- oder Frauengräber Aufschluss darüber, ob die jeweiligen Instrumentaria medizinischen oder kosmetischen Bereich

683 Siehe Bliquez 1994, 215 Kat. 58.
684 Bliquez 1994, 58 f.
685 Allison 2006, 240.
686 Bliquez 1994, 148 Kat. 247–252. Deutlich schlichtere Varianten von Pinzetten wurden über Insula I 10 verstreut gefunden (Allison 2006, Kat. 41. 1090. 1326). Zu diesen Instrumenten siehe Künzl 1982, 18 f.



Abb. 202: Pinzette (Kat. 141).

Verwendung fanden[687]. Bei den Funden aus dem Tablinum (7) der Casa del Fabbro (I 10,7) handelt es sich um einen der größeren Fundkomplexe medizinischen Instrumentariums aus Pompeji (**Kat. 137–138**)[688]. Die dabei gefundenen Skalpellgriffe begründen die Deutung als medizinisches Gerät[689]. Weil man diese Objekte ausschließlich als Operations- und Seziermesser verwendete, dienen Skalpelle als Leitfunde, um beiliegendes Gerät als medizinische Instrumente zu definieren oder um Ärzte-Gräber zu identifizieren[690].

Trotz der leicht verschiedenen Formen weisen die Instrumentaria aus Insula I 10 ein sehr ähnliches Design ohne Ornamentbänder, Figuren oder Bildern auf. Einzelne, ornamentale Formen (Perlen, Scheiben, Ringe) dienten insbesondere dazu, Bedien-, Greif- oder Haltepunkte visuell zu akzentuieren und eine bessere Griffigkeit zu erzeugen. Dieses Design unterstützt das Halten der Instrumente beispielsweise zwischen Daumen und Zeigefinger. Ein weiteres ergonomisches Detail sind die tropfenförmigen Verdickungen am Griffende einiger Objekte (**Kat. 137–138**). Auf diese Art lässt sich ein Gegengewicht zum vorderen Objektteil erzeugen, wodurch die Instrumente schwerer, stabiler und ruhiger in der Hand liegen. Dieses Design ist sowohl für das Dosieren kleiner Mengen mit einem Löffelchen, wie z. B. **Kat. 137**, als auch das Punktieren mit einer Nadel, wie z. B. **Kat. 139**, von Vorteil. Ungeachtet des funktionalen Designs strahlen die dünnen, zarten Bronzegeräte durch ihre Schlankheit und feine Formgebung Eleganz und Raffiniertheit aus.

7. Spiegel

Der Besitz eines Spiegels war in der römischen Antike normal und entsprechend zahlreich sind diese Objekte überliefert[691]. Ausstellungen oder Sammlungen präsentieren gern decorierte Spiegel aus Pompeji, um die ästhetische Qualität antiker Alltagsgegenstände zu veranschaulichen[692].

687 Vgl. Künzl 1982, 5 f.; Riha 1986, 3; Cool 2016, 58. 80.

688 Siehe hierzu Elia 1934, 278–308; Bliquez 1994, 86 f. Zu diesem Fundkontext gehören neben den hier betrachteten Instrumentaria außerdem: drei Löffelsonden (Allison 2006, 206 f. Kat. 1509. 1516. 208 Kat. 1527); ein Spatel mit rhomboiden Blatt (Allison 2006, 206 Kat. 1511, siehe auch Künzl 1982, 27 f. und Bliquez 1994, 46–52); eine U-förmige Pinzette (Allison 2006, 206 Kat. 1513, siehe auch Künzl 1982, 18 f.; Bliquez 1994, 58–62; Cool 2016, 85 f.); ein Wetzstein mit Bronzedeckel, der wahrscheinlich zum Schärfen der Skalpelle diente (Allison 2006, 208 Kat. 1529). Alle Objekte sind aus Bronze gefertigt und heute schlecht erhalten.

689 Allison 2006, Kat. 1306. 1523–1527. Als formale Charakteristika für Skalpelle gelten viereckige, in einem stumpfovalen Spatel endende Griffe: Künzl 1982, 15–17; Riha 1986, 81 f.; Bliquez 1994, 33–37; Cool 2016, 90.

690 Künzl 1982, 6. Zu den Skalpellen aus Pompeji siehe u. a. Della Corte 1939, 21; Künzl 1982, 12–15 (Funde aus der Palästra). Zum Problem unvollständiger medizinischer Instrumentaria: Künzl 1982, 10–15. Ein wahrscheinlich vollständiges Set ist bei Jackson (1986, 119–167) publiziert.

691 Ein umfangreiches Corpus oder eine auf Vollständigkeit abzielende Materialstudie liegen nicht vor. Eine auf Regionen oder Museen beschränkte Zusammenstellung römischer Spiegel findet sich u. a. bei: Lloyd-Morgan 1977; Riha 1986, 11–16; Taylor 2008, 9.

692 Z. B. in D'Ambrosio 2001; Moda 2004; Guzzo 2006 und jüngst Osanna – Stefani 2020. Den schlichten Spiegeln aus Bronze schenkte man bislang weniger Beachtung. Dass die Spiegel in pompejanischen Haushalten in der Regel aus Silber bestanden (so Zahlhaas 1975, 13), ist allerdings zu bezweifeln. Siehe auch: Sodo 2020, 76 f.



Abb. 203: Versilberter Bronzespiegel (Kat. 143).

Die schlichtesten Spiegel aus Insula I 10 (**Kat. 142**) besitzen eine quadratische Form und sind als bronzene, flache und quadratische Fliesen gearbeitet. Griffe, Halterungen oder Ösen zur leichteren Benutzung sowie Verzierungen mit Ornamenten oder Bildern fehlen[693]. Allerdings ist auf das Material zu verweisen, denn diese drei bronzenen Spiegel sind auf beiden Seiten versilbert. Eine Verblendung von Bronze mit Silber ist eine ökonomisch günstigere Alternative zu einem massiv silbernen Spiegel[694]. Die ästhetische und materialsemantische Qualität der Objektoberfläche ist jedoch gleich.

Auch die beiden runden Handspiegel **Kat. 143** und **Kat. 144** bestehen aus versilberter Bronze. Beide Objekte sind nur noch fragmentarisch erhalten und gehören zu einer Gruppe von Handspiegeln mit decorativ gezacktem Profilrand (Abb. 203). Ihre Form setzt sich aus einer kreisrunden Scheibe und einem gedrechselten Griff zusammen, die an der Rückseite durch ein verlötetes Stützblatt miteinander verbunden sind[695]. Die Rückseiten runder Handspiegel sind meist mit konzentrischen Linienmustern verziert und tragen nur selten figürlichen Decor[696]. Dies gilt auch für **Kat. 143–144**, die sich nur in ihrer Größe und der Anzahl der Rand-Zacken voneinander unterscheiden. Diese Spiegelform hat eine lange Tradition, stammt sie doch aus dem griechischen bzw. etruskischen Kulturraum[697]. In Mittelitalien scheint sie erst seit der Mitte des 1. Jhs. n. Chr. bekannt zu sein[698].

Etwa aus dem gleichen Zeitraum (Ende 1. Jh. v. Chr./Beginn 1. Jh. n. Chr.) sind die ersten massiven Silberspiegel dokumentiert[699]. Plinius berichtet, dass Pasiteles den ersten Silberspiegel am Ende der Republik zur Zeit des Pompeius Magnus fertigte[700]. Von diesen kostbaren Objekten finden sich zwei Exemplare im Silberschatz der Casa del Menandro (I 10,4). Bei **Kat. 145** handelt es sich um einen einfachen runden Spiegel ohne Griff, aber mit einem peltaförmig angebrachten Ring

---

693 Diese Objekte gehören zu den jüngeren Varianten römischer Spiegel. Einfache Handspiegel entwickelten sich am Ende des 2. Jhs. v. Chr. in Süditalien (Lloyd-Morgan 1977, 185–187) und sind spätestens seit dem 1. Jh. v. Chr. vermehrt nachweisbar (Taylor 2008, 9).

694 Zimmer 1987, 34. Finanziell günstiger als ein Überzug aus Silber ist die Erhöhung des Zinnanteils in einer Bronzelegierung, sodass Weißbronze entsteht, welche in poliertem Zustand Silber stark ähnelt.

695 Zimmer 1987, 34.

696 Taylor 2008, 10.

697 Zahlhaas 1975, 12.

698 Lloyd-Morgan 1977, 237.

699 Lloyd-Morgan 1977, 2.

700 Plin. nat. 33, 130.



Abb. 204: Silberspiegel mit Ring (Kat. 145).

(Abb. 204)[701]. Nach Maiuri diente der Ring dazu, den Spiegel an eine Wand anzubringen[702]. Painter geht aufgrund der geringen Größe hingegen von einem mobilen Objekt aus[703].

Kat. 146 ist ein vollständig erhaltener Handspiegel, der sich aus zwei Teilen zusammensetzt: einem Griff und einer runden Spiegelscheibe (Abb. 205a–b). Der raffiniert geformte Griff schwingt am Übergang zur Spiegelscheibe in stilisierte Vogelköpfe aus[704]. Die glatte Spiegelfläche ist durch ein einfachen Lochrand mit peltaförmigen Ausstanzungen verziert, entweder zur reinen Verzierung oder als funktionale Vorrichtung, um Haarnadeln während des Frisierens zu befestigen[705]. Ein lanzettförmiges Blatt hält beide Teile zusammen. Die Rückseite des Spiegels ist aufwändiger decoriert. Entlang des Randes verläuft eine Abfolge konzentrisch angeordneter Ornamentbänder: einen Eierstab, gefolgt von den peltaförmigen Ausstanzungen, an die sich zwei einfache Ringe und ein von zwei Perlstäben gerahmtes Girlandenmotiv anschließen. Durch diese Ornamentbordüre entsteht ein rundes, aufwändig gerahmtes Bildfeld, in dem eine im flachen Relief gearbeitete Büste sitzt (Abb. 206). Die Ikonografie des Kopfes im rechten Profil ist nicht eindeutig zu identifizieren. Die jugendliche Person trägt eine im Nacken zusammengeführte Hochsteckfrisur sowie ein an der rechten Schulter geknüpftes und durch Vergoldung farblich hervorgehobenes Gewand. Die Darstellung wird als unbekannte weibliche Büste[706] oder als Apollon gedeutet[707]. Ein Abbild des Gottes, dessen makellose jugendliche Schönheit Teil seiner Ikonografie ist, erscheint auf einem Handspiegel folgerichtig. Vielleicht verbindet sich damit die Hoffnung, etwas göttliche Schönheit möge auf den Nutzer des Spiegels übergehen oder zumindest der status quo so lang wie möglich unter dem Segen des Apolls fortbestehen. Diese Interpretation gilt jedoch nur für **Kat. 146**, da weitere Vergleiche fehlen. Grundsätzlich sind silberne Handspiegel mit figürlichem Schmuck sehr selten[708],

---

701 Ein weiterer Vertreter dieses Typs stammt aus dem Silberschatz vom Moregine (Stefani 2006, 223).

702 Maiuri 1933, 353 f.

703 Painter 2001, 64.

704 Painter (2001, 64) beschreibt es als Gänseköpfe, was bei der Länge des Schnabels aber unzutreffend erscheint.

705 Zur Diskussion: Lloyd-Morgan 1977, 253; Zimmer 1987, 34.

706 Allison 2006, 92.

707 Stefani 2003, 105; Painter 2001, 64 mit der Nennung beider Optionen. Für die Identifikation als Apollon wird eine Gemme aus Pompeji angeführt (MANN Inv. Nr. 26145), welche einen in Frisur, Gewand und Physiognomie identischen Kopf trägt. Dass es sich bei dem Gemmenbild um Apoll handelt, ist aufgrund der abgebildeten Kithara gesichert (De Caro 1994, 284 Kat. 278; Stefani 2006, 223).

708 Lloyd-Morgan 1978, 231.




Abb. 205: Silberner Handspiegel (Kat. 146).

die Kombination aus Ornamentrahmen und rückseitigem Bild ist bei **Kat. 146** einzigartig[709]. Aus der Vesuvregion sind ein Spiegel mit der Darstellung fischender Eroten[710], einer mit der Büste eines jugendlichen Satyrs und einer mit der Darstellung Ledas mit Schwan[711] bekannt.

Zwar unterscheiden sich die Spiegel aus Insula I 10 in ihrer Form und ihrer ornamentalen sowie bildlichen Gestaltung, doch ist ihnen gemein, dass das Material Silber eine entscheidende Rolle in ihrem Design spielt. Neben einem repräsentativen Aspekt begründet sich die Wahl des Material auch durch seine funktionalen Qualitäten. Die Effekte der Spiegelung und Verzerrung von Metalloberflächen werden bereits bei Plinius beschrieben. Er berichtet von konkav und konvex geformten Spiegeln sowie Zerr-Effekten auf Silbergefäße[712]. Silber ist aufgrund des hohen Reflexionswertes das am besten geeignete Material für Spiegel. 93 % des einfallenden Lichts werden von der polierten Silberoberfläche zurückgeworfen. Wesentlich schlechter geeignet sind beispielsweise Kupfer (48 %) oder Bronze (64 %). Ein weiterer Vorteil der Silberspiegel gegenüber gelb-golden polierten Bronzeoberflächen ist die farbechtere Bildwiedergabe[713]. Die Spiegel aus Insula I 10 geben insofern ein besonders treffendes Beispiel für eine Abstimmung von Materialeigenschaften und Objektfunktion.

8. Schmuck

Die Art und Weise wie (Gold-)Schmuck Einzug in die römische Gesellschaft hielt, ähnelt der der Silbergefäße[714]. Nach den erfolgreichen Kriegen gegen Karthago, Makedonien, Griechenland, Syrien und andere kleinasiatische Königreiche gelangten Gold, Silber und Edelsteine in römischen Besitz,

709 Lloyd-Morgan 1977, 253. „Ovoli, palmettes, and beading of different varieties are well represented, with virtually the whole repertoire of design occurring in a wild extravaganza on the Casa del Menandro mirror“ (Lloyd-Morgan 1978, 231).
710 Guzzo 2006, 356 Kat. 194, MANN Inv. Nr. 12607.
711 Diese beiden stammen aus dem Silberschatz von Boscoreale; siehe dazu: Guzzo 2006, 334; Paris, Musée du Louvre, Inv. Bj2159.
712 Plin. nat. 33, 128 f.
713 Zu den physikalischen Eigenschaften antiker Spiegel und verschiedener Metalle sowie Legierungen: Lloyd-Morgan 1977, 5–11.
714 Siehe dazu Teil III Kap. 4 *Exkurs*.



Abb. 206: Rückseite (Kat. 146) mit Büste und Ornamentrahmen.

sowohl als Ressource als auch als fertige Schmuckgegenstände[715]. Bereits seit mittelrepublikanischer Zeit wurde das Tragen von Schmuck für Frauen[716] und Männer[717] juristisch reglementiert[718]. In einer fragmentarisch erhaltenen Laudatio für eine gewisse Murdia lobpreist ihr Ehemann sie für ihre Tugend des Verzichts auf übertriebenen Schmuck und für das Üben in Mäßigkeit, wie es sich

715 Pettinau 1992, 17–39; Schenke 2003, 59 f.; Naumann-Steckner 2007, 139 f.; D'Ambrosio 2009, 278. Zum wachsenden Reichtum an Gold nach dem 3. Punischen Krieg und dem Sieg des Aemilius Paulus über Makedonien: Plin. nat. 33, 55–56; zur massenhaften Einfuhr von Silber, Perlen und Edelsteinen nach den Siegen des Pompeius: Plin. nat. 33, 151; 37, 12–13; zu den Eroberungen der Goldvorkommen in Asturien, Galicien und Lusitanien: Plin. nat. 33, 78.

716 Männliche Literaten und Sittenwächter legten römischen Frauen nahe, sich in Schlichtheit zu üben (Plin. nat. 12, 84; Liv. 34, 4, 15–18; Ov. ars. 3, 129–132; am. 1, 10, 61). Zu Beschwerden über das übermäßig kostbare Geschmeide einzelner prominenter Frauen der römischen Aristokratie siehe Plin. nat. 9, 117; Sen. benef. 7, 9, 4; Tac. Ann. 3, 53.

717 Männer der römischen Gesellschaft trugen als Schmuck nur einen Ring (Schenke 2003, 7). Nach Ovid (ars 3, 444–448) waren Männer, die mehr Schmuck trugen, Blender. Generell waren bestimmte Schmuckstücke – ähnlich wie bestimmte Kleidungsstücke – eng an soziale Rollen gebunden, so z. B. die Bulla für freigeborene Heranwachsende oder die Fingerringe der Senatoren (Biroli Stefanelli 1992, 62 f.; Stout 1994, 77 f.; Schenke 2003, 10).

718 Bei der Lex Oppia (215 v. Chr.) handelt es sich um die erste staatliche Regulierung hinsichtlich des von Frauen getragenen Goldschmucks während des 2. Punischen Krieges. Zu den republikanischen Schmuckgesetzen: Biroli Stefanelli 1992, 59 f.; Stout 1994, 77 f.; Böhme-Schönberger 1997, 51 f.; Schenk 2003, 150–155.

laut altrömischem Ideal gehörte[719]. Doch scheinen sich die Normen – glaubt man den Beschreibungen des Plinius – auch in der frühen Kaiserzeit allmählich aufzulösen[720].

Viele der aus der Vesuvregion erhaltenen Gold- und Silberobjekte – wenn sie nicht späterem Raub zum Opfer fielen – wurden in Depots der Wohnhäuser[721] oder unmittelbar am Körper der Verstorbenen gefunden[722]. Hinsichtlich ihrer Qualität und Ästhetik ähneln die Ringe, Halsketten und Ohrringe einander und auch dem übrigen Material des 1. Jhs. n. Chr. sehr[723]. Hierfür sind zwei Erklärungen plausibel. Entweder gehörte der Schmuck zum Bürgertum respektive zur ‚Mittelschicht' und lag deshalb „weit unter dem Niveau des Schmuckstandards der stadtrömischen Elite […], für den es jedoch an entsprechenden Funden fehlte"[724]. Oder Schmuck lässt sich für diese Zeit generell nicht anhand der Qualität und Machart mit gesellschaftlichen Schichten verbinden[725], sodass keine detaillierten Rückschlüsse auf die soziale Stellung und ökonomische Potenz der Besitzer gezogen werden können (außer über die Quantität)[726]. Hierauf wird am Ende des Kapitels noch einmal ausführlicher eingegangen.

Die in der Truhe des Silberschatzes aufbewahrten Schmuckstücke aus der Casa del Menandro (I 10,4) gewähren einen Einblick in das Formen-, Material-, Ornament- und Bildrepertoire der frühkaiserzeitlichen Goldschmiedekunst[727]. Die Kollektion aus der Casa del Menandro (I 10,4) besteht aus insgesamt drei Paar Ohrringen, zwei Halsketten, zwei Armbändern, zwei Haarnadeln, einer Bulla, elf Ringen und einem Knäuel Golddraht[728]. Die heterogene Zusammensetzung und verschiedenen Größen der Schmuckstücke weisen auf eine mit der Zeit gewachsene Schmucksammlung

---

719 Von Hesberg-Tonn 1983, 218–222; Schenke 2003, 7.

720 Wallace-Hadrill 1990, 147; Schenke 2003, 20; Plin. nat. 33, 32–33. Dass Trimalchio maßlos mehrere Ringe, goldene Armreifen und eine Elfenbeinspange trug (Petr. 32, 3–4) verwundert in diesem Kontext nicht.

721 Zusammengestellt bei: Biroli Stefanelli 1992, 63–69; Schenk 2003, 136–144.

722 Die Fundlage von Schmuckstücken hängt besonders eng mit den finalen Handlungen der Bewohner Pompejis angesichts des Vesuvausbruchs zusammen. Die meisten Schmuckfunde stammen nicht aus den Häusern, sondern sind an oder bei fliehenden Menschen gefunden worden: Scatozza Höricht 1989, 97; Schenk 2003, 128. Sich ergänzende Zusammenstellungen der insgesamt 36 Befunde aus Pompeji (bestehend aus Skelett und Schmuck) findet sich bei Patricelli – De Carolis 2001, 111–145; Painter 2001, 6–8; Schenk 2003, 131–133; D'Ambrosio – De Carolis 2004, 107 f. Einer Statistik von D'Ambrosio und De Carolis zufolge trugen 9 % der dokumentierten Individuen, die bei dem Vesuvausbruch in Herculaneum und Pompeji zu Tode kamen, Schmuckstücke – bei den Opfern aus den Villen von Oplontis waren es 16 % (D'Ambrosio – De Carolis 1997, 21–25; vgl. Naumann-Steckner 2009, 141 f.).

723 Deppert-Lippitz 1985, 118; Scatozza Höricht 1989, 97–110; D'Ambrosio – De Carolis 1997, 19; Painter 2001, 5.

724 Schenk 2003, 126 mit Verweis u. a. auf Pfeiler 1979, 5–11; ähnlich formuliert auch bei D'Ambrosio 2009, 278 f.

725 So ein Ergebnis der Untersuchungen von Deppert-Lippitz (1985, 118) und Scatozza Höricht (1989, 97–110). „Bis auf wenige Ausnahmen entspricht der erhaltene römische Schmuck [aus Pompeji] bestenfalls dem eines mehr oder weniger wohlhabenden bürgerlichen Mittelstandes, wie er zum Beispiel durch den Besitz des Schatzfundes der Casa del Menandro repräsentiert wird" (Pfeiler 1970, 5).

726 Painter 2001, 5. Für Schenk (2003, 126) scheint es aus gesellschaftsgeschichtlicher Sicht unwahrscheinlich, dass Status und Finanzkraft im Kontext des spätrepublikanischen Repräsentationswillens nicht über Schmuck ausgedrückt wurden, ohne dies jedoch weiter auszuführen.

727 Holzspuren und das Vorhandensein eines kleinen Schlosses legen nahe, dass Schmuck und Münzen in einem separaten Kästchen zuoberst in der Truhe mit den Silbergefäßen lagen: Maiuri 1933, 246. 378; Painter 2001, 4; Guidobaldi 2003, 172; Naumann-Steckner 2007, 142; Schenk 2003, 160–163. Unter welchen Umständen der Schmuck dorthin gelangte, wird diskutiert. Schenk (2003, 164) argumentiert dafür, dass die Kiste nicht aufgrund des Vesuvausbruchs im Keller deponiert wurde, sondern aufgrund von Reparaturen im Haus. Dafür spricht die Beobachtung, dass es gerade der Schmuck war, den die Bewohner der Vesuvstädten bei ihrer Flucht mitnahmen. Einen Hinweis auf eine alternative Deutung geben die Münzen, die gemeinsam mit dem Schmuck zuoberst lagen. Dies waren u. a. goldene Aurei, die unter Vespasian 78/79 n. Chr. geprägt wurden. Folglich fand die letzte Interaktion mit der Kiste – vielleicht ihre endgültige Verbringung in den Keller – im Jahr des Ausbruchs statt (so Painter 2001, 8 f.). Auch bestünde die Möglichkeit, dass die Münzen und der Schmuck erst nachträglich in diese Kiste in den Kellerraum (B) gebracht wurden. Eine Zusammenstellung der einzelnen Münzen bei Borriello u. a. 1996, 224–229 (Kat. 137–216).

728 Maiuri 1933, 246. 378; Painter 2001, 4. Zu Schmuckgattungen wie Ohrringen, Halskette etc. aus der Vesuvregion u. a.: Biroli Stefanelli 1992, 66–75, D'Ambrosio – De Carolis 1997, 16–19; Osanna – Stefani 2020.

hin[729]. Weitere Schmuckgegenstände wurden unmittelbar bei den in der Casa del Menandro (I 10,4) verschütteten Personen gefunden[730] sowie in der Casa del Fabbro (I 10,7)[731].

Die funktionalen, ästhetischen und semantischen Qualitäten der einzelnen Schmuckstücke sind kaum trennscharf zu analysieren und nehmen sich bei Ketten, Ohrringen und Armbändern teils sehr ähnlich aus. Daher kommen wir am Ende des Kapitels objektübergreifend auf den Nutzen sowie die ästhetische Wirkung und Bedeutung von Schmuck zurück.

8.1 Halsketten und Kettenanhänger

In der Regel besitzen die bekannten Halsketten aus der Vesuvregion eine Länge von 30 bis 40 cm[732]. Sie sind schlicht, gewöhnlich aus Gold gefertigt[733] und wurden eng um den Hals getragen. Der Verschluss besteht meist aus einem einfachen Haken und einer Öse. Vorn am Hals getragene Zierverschlüsse sind selten[734].

Bei **Kat. 147** handelt es sich um eine dünne Goldkette (Abb. 207). An dem gedrehten Golddraht, der aus ‚loop-in-loop'-geformten Gliedern besteht[735], hängt die goldene Bulla **Kat. 148** (Abb. 208)[736], bestehend aus einer kreisrunden Kapsel und einem trapezförmigen, leicht gebogenen Blech, das als Bindeglied zur Kette fungiert. Die Kapsel setzt sich aus zwei gebogenen Goldschälchen mit glatter Oberfläche zusammen und ist innen hohl. Am oberen Ende des Kapselkörpers ist das an den Seiten konkav eingezogene Goldblech mit drei symmetrisch platzierten, goldenen Nieten befestigt. Wie bei allen römischen Bullae sind ausschließlich auf diesem Blech Verzierungen angebracht[737]. An der Verbindungsstelle von Kapsel und Blech verläuft ein mit Granulation[738] gefertigtes Ornamentband aus hängenden Dreiecken. Ein Flechtband aus zwei in Filigranarbeit gefertigten Drähten rahmt die konkav geschwungenen Ränder des Goldblechs[739]. Mittig verläuft ein Flechtband aus drei Golddrähten. Die Verzierung mit rein geometrischen Motiven und das Fehlen figürlichen Schmucks sind für die bekannten Bullae aus der Vesuvregion charakteristisch[740].

729 Maiuri (1933, 383) glaubt, es handelt sich um den Besitz einer der Frauen aus der Familie des Quintus Popaeus. Dass der Schmuck aber nicht ausschließlich der Matrona zuzuordnen ist, legen die verschiedenen Größen der einzelnen Teile nahe, insbesondere die stark variierenden Fingerringdurchmesser. Zur Identifikation eines Verlobungsrings: Schenk 2003, 162 f.

730 Es handelt sich um eine in Raum (19) verschüttete Person mit einem Goldring und sechs Melonenperlen; eine in Raum (43) verschüttete Person mit Münzen, mehreren Silberringen, einem Silberarmreif und einem Silberlöffel. Zu den Skeletten aus Insula I 10 und den Beifunden siehe Lazer 1997, 102–120; Ling 1997, 10. 144; Schenk 2003, 140.

731 Vgl. dazu Allison 2006, 459 f. Tab. N. Von diesen Objekten aus Insula I 10 wurden einige im Jahr 1976 als gestohlen gemeldet, siehe Appendix III.

732 Lange Halsketten sind sehr selten. Zu einer Sonderform des Halsschmucks, der wohl auch um die Taille getragen werden konnte siehe Schenke 2007, 32–34.

733 Zu den goldenen Halsketten aus Pompeji: Pfeiler 1970, 13–16; Biroli Stefanelli 1997, 17 f. 70 f.; Schenke 2003, 32–42; D'Ambrosio – De Carolis 2004, 29–32.

734 Pfeiler 1970, 13 f.

735 Bei dieser Technik besteht die Kette aus zahlreichen, einzelnen Ringen aus Golddraht, die ineinander gewunden sind: Biroli Stefanelli 1992, 44–46; Schenke 2003, 35.

736 Vgl. Maiuri 1933, 381 Fig. 151; Painter 2001, 74. Eine Liste der wenigen bekannten Bullae sowie ihrer bildlichen Darstellungen in Malerei und Skulptur findet sich bei: Goette 1986, 153–164; Schenke 2003, 40–42. Insgesamt sind aus römischer Zeit nur sechs goldene Bullae überliefert, von denen drei aus den Vesuvstädten stammen.

737 Goette 1986, 143.

738 Granulation ist eine Technik der Goldschmiedekunst, bei der kleinste Goldperlen auf einer Oberfläche dicht beieinander angelötet werden. Die so entstandene Oberfläche erzeugt zahlreiche Licht-Schatten-Kontraste, was ihr eine besondere Plastizität verleiht (Wolters 1986, 11. 279; Pettinau 1992, 46 f.).

739 Als Filigran oder Filigranarbeit wird in der Goldschmiedekunst das Verlöten von Golddrähten bezeichnet, um auf diese Art Ornamente und Muster herzustellen. Dies kann sowohl mit Rund- wie auch mit Flachdraht geschehen (Wolters 1985 1062–1184; Pettinau 1992, 46).

740 Vgl. zwei weitere Bullae im MANN (Inv. Nr. 24650 und Inv. Nr. 24606).



Abb. 207: Goldkette (Kat. 147).



Abb. 208: Goldene Bulla (Kat. 148).

Eine Bulla wird von jungen, freigeborenen Knaben der römischen Gesellschaft gemeinsam mit der Toga praetexta getragen[741], um den Träger vor Unheil und Flüchen beschützen[742]. Das Material Gold ist für diese Objekte nicht ausschließlich wegen seines hohen Wertes, sondern auch wegen der ihm zugeschriebenen, apotropäischen Eigenschaften gewählt[743]. Bulla und Toga praetexta zeigen an, dass die Eltern das römische Bürgerrecht besaßen und die Söhne frei geboren waren. Darüber hinaus fungierten sie als ‚Erwartungstracht', die das Streben nach sozialem Aufstieg ausdrückt[744]. Insofern scheint es plausibel, dass es sich bei **Kat. 148** um eine bereits abgelegte Bulla eines Familienmitglieds handelt[745].

741 Goette 1990, 104. Die Ursprünge dieser Tradition liegen in Etrurien, wo die Bulla als königliche Insignie fungierte (Goette 1986, 135 f.). Zur Rolle der Bulla bei den Etruskern siehe Goette 1986, 139–143. Dass eine einzelne, am Hals getragene *bulla aurea* als Amulett freigeborener, männlicher Kinder galt, geht auf die Überlieferung zurück, Tarquinius Priscus habe seinem Sohn eine solche im Anschluss an eine erfolgreiche Schlacht umgelegt (vgl. Schenke 2003, 40). Ob eine Bulla auch einem Mädchen verliehen wurde, ist unsicher; siehe dazu: Goette 1986, 137 f.

742 Goette 1986, 136; Schenke 2003, 40.

743 Plin. nat. 33, 84; Goette 1986, 135–138. Zu den funktionalen, ästhetischen und semantischen Qualitäten von Gold siehe u. a. Anguissola 2021, 39–50; Haug – Hielscher 2021, 3–24.

744 Gabelmann 1985, 513.

745 Ob es üblich war, diese Objekte aus sentimentalen Gründen als Erinnerungsstücke aufzubewahren oder zu vererben, ist nicht bekannt. Siehe hierzu auch Teil III Kap. 3.1 zu einem Räuchergefäß mit der Darstellung eines bullatragenden Knabens. Sowohl Maiuri (1933, 380 f.) als auch Painter (2001, 74) und Schenke (2003, 41) weisen dem Schmuckstück aufgrund der geringen Größe des Halsbandes einem jungen Mädchen zu; Allison (2006, 94) hingegen einem Jungen.

Die Halskette **Kat. 149** besteht aus einer alternierenden Abfolge von Goldgliedern und Smaragdsteinen (Abb. 209) ohne ornamentale oder figürliche Decorationen. Die goldenen Glieder sind gleichmäßig und ellipsoid geformt[746], die insgesamt 14 Smaragde sind hingegen unterschiedlich groß und weichen in Form und Schliff voneinander ab[747]. Wie bei vielen weiteren Schmuckstücken aus Insula I 10 liegt der Fokus auf der ästhetischen Wirkung des Materials.

Aus der Casa del Fabbro (I 10,7) stammt eine weitere Goldkette (**Kat. 150**) (Abb. 210), die sich aus 8-förmigen Kettengliedern, einem Verschluss in Form eines Schlangenkopfes und einem Isis-Fortuna Anhänger zusammensetzt. Die Göttin ist in Chiton und Himation gekleidet und trägt einen Modio auf dem Kopf. In ihrem linken Arm hält sie ein Füllhorn, im Rechten vermutlich ein Ruder[748]. Sowohl für das Design des Verschlusses als auch für den Anhänger finden sich unter den Goldketten aus der Vesuvregion keine Vergleiche. Angesichts der generell wenigen erhaltenen Exemplare lässt sich jedoch auch nicht zufriedenstellend prüfen, ob es sich um ein Einzelstück handelt. Ebenso muss offenbleiben, wie stark symbolisch aufgeladen die beiden Bilder (Schlange, Isis) sind. Schlangenkörper und -köpfe treten im Schmuckdesign der frühen Kaiserzeit häufig auf, Bilder auf Schmuck sind abseits von Gemmen und Kameen hingegen eine Rarität. Bei Isis-Fortuna handelt es sich um einen aus der Vesuvregion bekannten Synkretismus zweier Göttinnen mit unterschiedlichem Ursprungs-Pantheon[749]. Isis-Fortuna ist in ihrer hier beschriebenen Ikonografie seit dem 1. Jh. v. Chr. insbesondere aus Hauskultkontexten bekannt und scheint eine regionale Gottheit in Mittelitalien zu sein[750]. Wahrscheinlich lässt sich der Kettenanhänger der Isis-Fortuna aus der Casa del Fabbro (I 10,7) auf eine häusliche Gottheit beziehen und mit den Aspekten Wohlstand, Glück und positives Schicksal verbinden.

Die beiden Halsketten **Kat. 151** unterscheiden sich hinsichtlich ihrer Gliederform und ihres Materials deutlich von den bisher betrachteten Stücken aus Gold und Edelstein. Sie bestehen aus 18 bzw. 27 kugelrunden Melonenperlen mit einer einfachen, vertikalen Riffelung[751] (Abb. 211). Das Material ist türkis-blaue Glaspaste, sog. ägyptische Fayence[752]. Aufgrund des Glanzes und der Lichtdurchlässigkeit des Materials sowie der strukturierten Oberfläche erzeugen die Perlen auffällige Licht-Schatten-Effekte und unterschiedlich schimmernde Blau- und Grüntöne. Diese Art des Hals-

---

746 Damit ist die Kette eine besondere Variante der sonst üblichen stabförmigen Glieder (Pfeiler 1970, 15).

747 Eine ähnliche Kette wurde in der Villa dei Misterii und der Villa B von Oplontis gefunden: Naumann-Steckner 2007, 142. Weitere Varianten der Glieder mit ähnlichen Smaragden bei Biroli Stefanelli 1992, 236 Kat. 42–46. Bei dieser Kette spricht Allison von Glaspaste statt Smaragd (Allison 2006, 95).

748 D'Ambrosio – De Carolis 1997, 32; Allison 2006, 168.

749 Es ist nicht sicher, ob es sich um eine Variante der Isis oder um etwas gänzlich Neues handelt. Zur religionsgeschichtlichen Verflechtung von Isis und Fortuna siehe Amoroso 2017, 40–44. „From an iconographic point of view, these images should be seen as 'agglutinative' and polysemic, as they result from the transformation/adaptation of an iconographic scheme — designed as a female deity with rudder and cornucopia — into a 'new' kind of representation that is both 'Roman' and of 'Egyptian origin', illustrating several aspects of Isis: a saviour goddess from Egypt who rules both destiny and the sea world, and provides wealth and fecundity" (Amoroso 2017, 73).

750 Amoroso 2017, 37 f. In der Form kleinformatiger Bronzestatuetten sind diese Darstellungen in ihrer geografischen Verbreitung insbesondere auf die Vesuvregion und Norditalien begrenzt. Eine Liste der Isis-Fortuna Figurinen aus Pompeji und Herculaneum bei: Amoroso 2017, 51–53.

751 Inwieweit diese Kette mit 27 Perlen sowie ihr im gleichen Raum gefundenes Pendant (Stefani 2003, 175 Kat. F8) aus 18 Perlen (Maiuri 1933, 460 zählt hierfür 20 Perlen) tatsächlich in der Anzahl und der Größe den antiken Schmuckstücken entsprechen, muss offenbleiben. Form-, maß- und materialgleiche Perlen fanden sich einzeln (sechs Stück) noch weit verstreut im Raum (19) der Casa del Menandro: Stefani 2003, 175 Kat. F9.

752 Hierbei handelt es sich um eine Masse, die sich hauptsächlich aus Quarzsplitt, Glaspulver und einem organischen Bindemittel zusammensetzt und bei relativ niedrigen Temperaturen von 600–800°C gebrannt wird: Stern 1990; 93; Riha 1990, 80. Ob die Perlen tatsächlich in Ägypten produziert und dann von dort aus im Mittelmeerraum verhandelt wurden, bleibt zu diskutieren: Riha 1990, 80. Die enorme Verbreitung der Perlen, insbesondere in der 2. Hälfte des 1. Jhs. n. Chr. und dem Beginn des 2. Jhs. n. Chr., lässt eine Produktion im westlichen Mittelmeerraum ebenfalls als wahrscheinlich gelten.



Abb. 209: Gold-Smaragd-Halskette (Kat. 149).



Abb. 210: Isis-Fortuna-Kette (Kat. 150).



Abb. 211: Melonenperlen-Kette (Kat. 151).

und Armschmuckes ist nicht nur in der Vesuvregion, sondern im gesamten Römischen Reich weitverbreitet[753].

8.2 Ohrringe

Römische Ohrringe bestehen zumeist aus Gold und deutlich seltener aus Silber. Anders als ihre hellenistischen Vorläufer, die oft mit Tierfiguren o. ä. verziert waren, fehlen frühkaiserzeitlichen Stücken ornamentale und figürliche Decor-Elemente. Ihre ästhetische Wirkung entsteht durch die optischen Qualitäten der Perlen, (Halb-)Edelsteine und Goldkügelchen[754]. Die Ohrringe des 1. Jhs. n. Chr. lassen sich in fünf Grundtypen unterteilen[755]: (1) Ringohrring aus Golddraht; (2) der ‚a navicella'-Typus; (3) Halbkugelohrringe; (4) Hakenohrringe; und (5) der ‚Baretta'-Typ[756].

Die beiden Paare **Kat. 152** und **Kat. 153** sind „verspieltere Formen (des) Halbkugelohrringtyps"[757] mit traubenähnlicher Form (‚a grappolo'[758]). Kleine runde Perlen sind auf dünne Golddrähte gezogen und mit den jeweiligen Enden an einem runden Goldreif aus dickerem Golddraht befestigt, sodass sie ein Halbrund bilden. Möglicherweise handelt es sich bei diesem Typus um eine

753 D'Ambrosio – De Carolis 1997, 33 f. So fanden sich u. a. 22 Melonenperlen in der Casa delle Nozze d'Argento (V 2,i); 100 Melonenperlen in der Caupona di Hermes (II 1,1) und 103 Melonenperlen in der Casa dell'Ara massima (VI 16,15.17): Schenke 2003, 38.
754 Pfeiler 1970, 18; Schenke 2003, 56.
755 Zu den Ohrringen aus der Vesuvregion: Pfeiler 1970, 16–20; Biroli Stefanelli 1992, 71 f.; D'Ambrosio – De Carolis 1997, 16 f. 28–32; Schenke 2003, 56 f.
756 Pfeiler 1970, 16–19. Zu den übrigen Ohrringtypen und ihren Darstellungen in der pompejanischen Wandmalerei: Schenke 2003, 56 f.
757 Schenke 2003, 57.
758 Biroli Stefanelli 1992, 71; Guidobaldi 2003, 172. Von dieser Variante ist ein weiterer Vertreter aus der Casa degli Archi bekannt (I 17,4): Painter 2001, 73. Weitere Beispiele aus dem MANN (Inv. Nr. 25257. 25258).

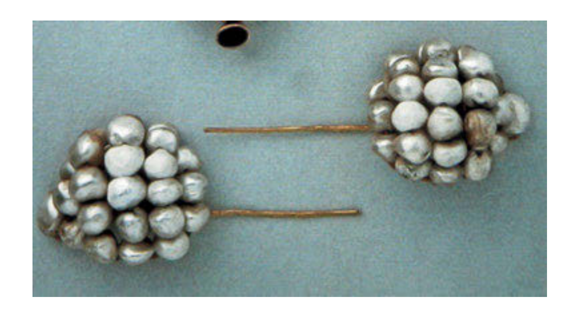


Abb. 212: Ohrringe aus Perlen und Silber (Kat. 152).



Abb. 213: Ohrringe aus Smaragd und Gold (Kat. 153).



Abb. 214: Ohrringe aus Granat und Gold (Kat. 154).

kampanische Erfindung des 1. Jhs. n. Chr.[759] Bei **Kat. 152** verwendete man echte Perlen in verschiedenen Silber- und Weißtönen (Abb. 212), bei **Kat. 153** hingegen kleine Gold- und Smaragdperlen (Abb. 213). Dementsprechend waren sie besonders teuer[760]. Die Kombination aus grünem Smaragd und glänzendem Gold ähnelt der Halskette **Kat. 149**.

759 Böhme-Schönberger 1997, 65.
760 D'Ambrosio – De Carolis 1997, 16.



Abb. 215a–b: a: Schlangenring (Kat. 155); b: Zeichnung nach Allison 2006.

Ein anderes Paar Ohrringe (**Kat. 154**) besteht aus goldenen Halbkugeln, in die ovale, tiefrote Edelsteine eingesetzt sind (Abb. 214). Die Benennung dieser Steine reicht von Granat[761] und rotem Karneol[762] bis zu Glaspaste[763]. Generell waren Halbkugelohrringe in flavischer Zeit und in der 2. Hälfte des 1. Jhs. n. Chr. im gesamten Römischen Reich sehr beliebt; allein aus dem MANN sind über 20 Exemplare dieser Schmuckstücke bekannt[764].

8.3 Fingerringe[765]

Fingerringe sind die am zahlreichsten dokumentierten Schmuckgegenstände sowohl in der Vesuvregion im Allgemeinen als auch im Fundmaterial der Insula I 10[766]. Sie sind in Bronze, Eisen, Silber oder Gold gefertigt[767]. Auch wenn Schmuck in erster Linie Frauen zugeordnet wird, Siegelringe am Ringfinger der linken Hand wurden von Männer getragen[768].

Aus der Casa del Fabbro (I 10,7) stammt ein Fingerring (**Kat. 155**) mit der Form einer sich in den eigenen Schwanz beißenden Schlange (Abb. 215a–b). Er besteht im Kern aus Bronze, die Oberfläche ist versilbert. Einen ähnlichen Ring ohne Silberspuren fand man zudem in der Casa del Menandro (I 10,4)[769]. Die Form von Schlangenkörpern eignet sich besonders gut als Vorlage für gewundene, kringelnde oder sich einrollende Schmuckformen wie Armbänder[770] oder Ringe. Auch liegt die Wahl des Motivs wahrscheinlich in der Symbolik der Schlangendarstellung begründet. Den Begleittieren von Heilgottheiten wie z. B. Asklepios oder Apoll lässt sich eine religiöse Bedeutung und apotropäische Eigenschaft zugeschreiben[771]. Dies ist auf Schlangenringe und -armreife übertragbar, die sinnbildlich für den Schutz gegen Krankheiten und Flüche stehen[772]. Besonders für Kindern treten

761 Guidobaldi 2003, 172; Naumann-Steckner 2007, 142.
762 Painter 2001, 73. Ein Paar Ohrringe aus der Casa del Fabbro (I 10,7) konnten nicht mit in den Katalog aufgenommen werden, da weder Fotografie noch Zeichnung existieren (Allison 2006, 201 Kat. 1447, Pompeji Inv. Nr. 5313; D’Ambrosio – De Carolis 1997, 29 Kat. 10). Den Beschreibungen zufolge könnte es sich um ein Paar Halbkugelohrringe handeln.
763 Allison 2006, 96.
764 Maiuri 1933, 380; Painter 2001, 73.
765 Zu den Fingerringen aus der Vesuvregion: Pfeiler 1970, 22–30; Lang 2012, 40 f.
766 Siehe dazu: Allison 2006, 459 Tab. N 1. N 4.
767 Dass Fingerringe in weniger kostbaren Materialien vorkommen, ist kein rein pompejanisches oder italisches Phänomen. Vgl. dazu: Riha 1990, 9–12 zu den Schmuckfunden aus Augst und Kaiseraugst. Die Datenlage begründet sich jedoch bis zu einem gewissen Grad durch die Eigenschaften der verschiedenen Metalle. Gold ist wesentlich widerstandsfähiger und schwerer oxidierbar als andere Metalle (D’Ambrosio 2009, 280).
768 Zu dieser Sitte und ihren Übertretungen: Böhme-Schönberger 1997, 59 f.; Schenke 2003, 51. 54 f.
769 Pomp. Inv. 4888; Stefani 2003, Kat. F6; Allison 2006, Kat. 952. Für einen weiteren, schlechter erhaltenen Bronzering (Pompeji Inv. Nr. 5225) wird ebenfalls angenommen, dass es sich um einen solchen Schlangenring handelt (Allison 2006, 224). Dies lässt sich aufgrund des Erhaltungszustandes nicht eindeutig verifizieren. Er wurde in der Nordwest-Ecke des Raumes 8 in I 10,8 gefunden (Allison 2006, Kat. 1676).
770 Zu Armreifen mit Schlangenköpfen u. a. Schenke 2003, 42–47.
771 Auch wurden Bezüge zwischen schlangenförmigen Schmuckgegenständen und anderen Gottheiten, wie z. B. Isis oder Bacchus hergestellt, siehe Scatozza Höricht 1989, 100; Schenke 2003, 44.
772 Henkel 1913, 231 f.; Riha 1989, 41; Guidobaldi 2003, 175 Kat. F6.



Abb. 216: Goldring aus der Casa del Menandro (I 10,4); Neapel, MANN Inv. 145494.

sie oft auf[773]. Schlangenringe wie **Kat. 155** waren in der Vesuvregion des 1. Jhs. n. Chr. weitverbreitet und sind wiederholt in Silber oder Gold überliefert[774].

Aus dem Schmuck-Hort im Keller der Casa del Menandro stammen insgesamt elf goldene Fingerringe[775] von denen vier mit ungravierten Steinen besetzt sind. Es handelt sich hierbei um grüne Smaragde teils mit rechteckigem Schliff[776], teils amorph[777]. Ein Ring unterscheidet sich optisch, da er nicht wie die anderen aus der Casa del Menandro glatt belassen, sondern mit Golddraht umwunden ist[778] (Abb. 216). Bei auf- und angesetzte Steinen kommt ihre Farbe durch die Lichtreflexion deutlich zur Geltung, anders als bei in einer Fassung versenkten Steinen. Die Schmuckstücke tragen weder ornamentalen noch bildlichen Schmuck. Ihre ästhetische Wirkung ist geprägt von der Farbigkeit, Glanz und Lichtdurchlässigkeit ihrer Materialien. Dies gilt ebenso für einen Goldring aus der Casa del Fabbro (I 10,7), der anstelle eines Halbedelsteines eine geschliffene Koralle in seiner runden Fassung trägt[779].

Die übrigen Fingerringe sind ebenfalls aus Gold gefertigt, tragen jedoch einen eingefassten Stein mit vertieft geschnittenem Bild[780]. Es handelt sich um Gemmenringe mit einer schlichten Fassung (**Kat. 156–164**). Die Materialbestimmung der Ringsteine wird in der Forschung kontrovers

---

773 So Böhme-Schönberger 1997, 81.

774 Siehe dazu: Biroli Stefanelli 1992, 73; D'Ambrosio – De Carolis 1997, 37 f. Die Schmuckstücke haben hellenistische und etruskische Vorgänger und sind vermehrt seit dem 1 Jh. v. Chr. in römischen Kontexten präsent.

775 Maiuri 1933, 382; Painter 2001, 75 f. (Kat. M128–M138); Guidobaldi 2003, 172.

776 Der Goldring (Pompeji Inv. Nr. 4884) wurde in Raum (29) der Casa del Menandro (I 10,4) gemeinsam mit den Überresten dreier Skelette gefunden (Cantilena 1989, 214 Kat. 60; Guidobaldi 2003, 174 Kat. F1).

777 Der Goldring (MANN Inv. Nr. 145494) gehört zu dem Schmuck, der gemeinsam mit den Silbergefäßen im Keller der Casa del Menandro (I 10,4) deponiert wurde (Maiuri 1933, 283; Painter 2001, 75 Kat. M130). Diesem Ring sehr ähnlich, nur im Schliff leicht variiert ist ein Ring (MANN Inv. Nr. 145493) aus dem gleichen Fundkontext: Maiuri 1933, 382; Cantilena 1989, 214 Kat. 60; Painter 2001, 75 Kat. M131. Ein weiterer dieser schlichten Ringe fand sich auch in Raum (20) desselben Hauses: Biroli Stefanelli 1992, 241, Kat. 81. 82.

778 Goldring MANN Inv. 145497: Maiuri 1933, 382; Cantilena 1989, 214 Kat. 60; Biroli Stefanelli 1992, 241 Kat. 80; Painter 2001, 76 Kat. M134.

779 Pompeji Inv. 5314; D'Ambrosio – De Carolis 1997, 46 Kat. 107; Allison 2006, 210 Kat. 1448.

780 Zu den Termini Gemme (Sammelbegriff für geschnittene Steine mit Bild), Intaglio (vertieft geschnittene Ringsteine im Negativ, deren Abdruck beim Vorgang des Siegelns positiv erscheint) und Kameo (Steine mit erhabenem Bildschmuck) siehe Zwierlein-Diehl 2007, 4 f.; Lapatin 2015, 328–330. Zur Technik der Steinschneidekunst unter Verwendung einer Gravierspindel und laufenden Bohrern mit verschiedenen Zeigern sowie der daraus abgeleiteten Unterteilung in einen Rundperl- und einen Flachperlstil siehe Zwierlein-Diehl 1973, 11–21; 2007, 315–325; Krug 1995, 32 f.; Schmidt 2015, 36–46. Beide Stile waren am Ende der Republik und in der frühen Kaiserzeit vertreten. Zu den namentlich überlieferten Gemmenschneidern der späten Republik und frühen Kaiserzeit siehe Vollenweider 1966, 26–80.

diskutiert. Painter und andere Autoren identifizieren verschiedene Halbedelsteine wie Achat[781], Jaspis[782] und Karneol[783] – allesamt Varianten des Chalzedons[784]. Hierin widerspricht Allison, indem sie nicht Steine, sondern verschiedenfarbige Glaspasten beschreibt – eine ökonomisch günstigere Alternative, um Farbigkeit, Glanz und Lichtdurchlässigkeit von Edelsteinen und Mineralen zu imitieren[785]. Allison erläutert bedauerlicherweise nicht weiter, welche Kriterien sie zu der Schlussfolgerung bringen, die Ringsteine aus Insula I 10 würden aus Glas bestehen und es handele sich folglich um „Ringe des einfachen Volkes"[786].

Das Bildrepertoire römischer Gemmen ist sehr weit gefächert. Die Motive decken nahezu jedes Sujet ab und sind oftmals auf Einzelfiguren reduziert. Nur für einen Teil der Darstellungen lässt sich eine symbolische Bedeutung formulieren[787]. Die Gemmen aus Insula I 10 geben einen guten Eindruck von der reichen Variatio der Themen:

Kat. 156 nach links gewandtes Pferd[788] (Abb. 217);
Kat. 157 nach rechts gewandte Minerva; trägt den charakteristischen Helm und einen aufgestellten Speer in der Linken; Schild zu ihren Füßen[789]
Kat. 158 ein ‚capricorn' nach links ausgerichtet[790] (Abb. 218)
Kat. 159 Szene eines unter einem Baum und auf einem Felsen sitzenden Hirten; vor ihm weiden vier Schafe[791]
Kat. 160 Stehende, männliche Figur (Abb. 219)
Kat. 161 *dextrarum iunctio;* darunter ein nach unten gerichtetes Füllhorn, flankiert von Mohnkapseln und Ähren[792] (Abb. 220)

---

781 Die Gruppe der Achate bezeichnet Chalzedone, die verschiedenfarbig gestreift sind. Der bei Plinius erwähnte Name *Achates* leitet sich von einem Fluss auf Sizilien ab, an dem dieser Stein erstmalig auftauchte (Plin. nat. 37, 139). Achate variieren in ihrer Farbe und ihren Einschlüssen und sind teils durchscheinend und teils opak (Zwierlein-Diehl 2007, 308).
782 Jaspis kann in verschiedenen Farben auftreten (z. B. Weiß, Gelb, Rot oder Grün) und ist lichtundurchlässig.
783 Der in verschiedenen Orange- und Brauntönen auftretende Karneol ist der häufigste Gemmenstein der Antike und ein enger Verwandter des braunen Sard, sodass manchmal beide Bezeichnungen für den gleichen Stein vorkommen. Zu Sard und Karneol: Plin. nat. 37, 105–107; Zwierlein-Diehl 2007, 307. Im Gegensatz zu Jaspis sind Karneole durchscheinend.
784 Chalzedon ist ein mikro- bis nanokristalliner Quarz, der sich aufgrund seiner atomaren Struktur und der daraus resultierenden Spaltbarkeit sowie geringen Mohs'schen Härte gut bearbeiten lässt und gleichzeitig lange Zeit benutzbar bleibt (Zwierlein-Diehl 2007, 306; Höbler 2015, 47). Zur Auswahl der Materialien für Gemmen im Allgemeinen: Krug 1995, 33–36; Zwierlein-Diehl 2007, 305–315; Höbler 2015, 47–49. Die seltenen Granate sind insbesondere im Hellenismus und der frühen römischen Glyptik beliebt. Sie sind mit bloßem Auge nicht von Rubinen zu unterscheiden. Zu Granat bzw. *carbunculi*: Plin. nat. 37, 92–98; Zwierlein-Diehl 2007, 309.
785 Krug 1995, 26 f.; Zwierlein-Diehl 2006, 311 f.
786 Plin. nat. 35, 48.
787 Zu den Bildthemen auf römischen Gemmen: Krug 1995, 37–39; Zwierlein-Diehl 2007, 140–144. Zu den beliebtesten Motiven der späten Republik und frühen Kaiserzeit gehören das Pantheon aus Göttern und Heroen (mit Bevorzugung der Venus, des Bacchus und des Hercules mit ihren jeweiligen Trabanten); Darstellungen verschiedener Sportler (Gladiatoren, Wagenlenker) und von Arbeitern (Bauern, Fischer) und Einzeldarstellungen von Gegenständen oder Tieren. Weil Tierbilder in der Glyptik weitverbreitet sind und zumeist auf ihre solitäre Wiedergabe beschränkt bleiben, lässt sich ihnen kaum eine tiefere Bedeutung sicher zuschreiben. Henig (1997, 45) legt insgesamt 15 verschiedene Deutungsansätze vor, warum bestimmte Tiere und Tiermotive in der Glyptik auftauchen: (1) Freude an künstlerischer Virtuosität um ihrer selbst willen; (2) theriomorphe Bedeutung; (3) Allegorie bestimmter moralischer Qualitäten; (4) apotropäische Funktion; (5) Fruchtbarkeit, Wachstum und Reichtum der Natur; (6) Tiere als Familienwappen oder Erkennungszeichen; (7) römische Staatsallegorien; (8) sakral/religiöse Konnotation; (9) astrologische Bedeutung; (10) Anspielungen/Verweise auf Fabeln oder menschliche Charakterzüge; (11) Verweis auf den Bereich Sport/Circus/Freizeit; (12) Lieblingstier des Ringbesitzers; (13) Speisetiere; (14) politische Verweise und Propaganda; (15) Referenz auf Kosenamen, Spitznamen, Rufnamen des Besitzers.
788 Siehe Stefani 2003,174 Abb. F2 oben.
789 Nach Allison (2006, 95) handelt es sich um eine stehende Figur mit Schlange.
790 Allison (2006, 96) beschreibt es als „seahorse".
791 Siehe Biroli Stefanelli 1992, 136 Abb. 126.
792 Nach Naumann-Steckner (2007, 145) handelt es sich um das Motiv eines Verlobungsrings; nach Allison (2006, 95) ist es hingegen eine kleine Figur mit Füllhorn.

Kat. 162 Spinne[793] oder Ameise[794] (Abb. 221)
Kat. 163 Wagenlenkerszene; ‚auriga/agitator' steht am linken Bildrand, das linke Bein aufgestützt, die Gerte in der linken Armbeuge; ihm gegenüber stehen die beiden Rosse seiner Biga (Abb. 222)
Kat. 164 nach links springender Hund.

Bei den meisten Bildern handelt es sich weitestgehend um standardisierte Motive[795]. **Kat. 157** mit Minerva-Darstellung vertritt die Götterwelt, **Kat. 159** mit bukolischer Hirtenszene und **Kat. 163** mit Wagenlenker repräsentieren die Arbeits- oder Alltagswelt und **Kat. 156** die weitverbreiteten Tierdarstellungen. Die Funktion der Gemmenringe und die heute schwer greifbare Symbolik ihrer Bilder sind unmittelbar miteinander verbunden, da sie anders als z. B. Tonlampen oder Bronzegefäße personenbezogen sind[796]. Das geschnittene Bildmotiv diente oftmals als persönliches Siegel und insofern auch als allegorische, politische oder weltanschauliche Aussage des jeweiligen Individuums. „Das Motiv des Siegelringes war […] ein […] bewusst zur Schau gestelltes Kommunikations- und Identifikationsmittel"[797].

Die Praxis des (Ver-)Siegelns war für politische, juristische oder militärische Dokumente üblich und damit Teil des aristokratischen Alltags[798]. Welcher der in der Casa del Menandro gefundenen Ringe dem *pater familias* gehörte bzw. ob sich dieser überhaupt unter den deponierten Stücken befindet, kann nicht eruiert werden[799]. Die unterschiedlichen Ringgrößen und Motive der insgesamt sechs Gemmenringe aus Kellerraum (B) der Casa del Menandro (I 10,4) lassen eine antike Daktyliothek vermuten. Dass die kunstfertigen Erzeugnisse der Gemmenschneider bereits in der Antike zusammengetragen und gesammelt wurden, ist aus den antiken Quellen bekannt[800]. Obwohl Gemmen- bzw. Siegelringe sowohl individuelle Kennzeichen waren als auch (politische, kultische etc.) Zugehörigkeiten suggerieren konnten und ihre Abdrücke darüber hinaus rechtsverbindliche Kraft besaßen, waren sie grundsätzlich jedoch keine Luxusobjekte[801].

793 Cantilena 1989, 214 Kat. 58; Painter 2001, 75.
794 Biroli Stefanelli 1992, 135; Allison 2006, 96.
795 Eine Ausnahme stellt die Wagenlenkerszene auf Kat. 163 dar (Painter 2001, 11).
796 Dies geht so weit, dass Gemmenring und Besitzer als Einheit gesehen wurden: Lapatin 2015, 326 f.; Lang 2015, 34 mit Verweis auf Cic. ac. 2, 86; Cic. ad Q. fr. 1, 1, 13. Zu Gemmenringen als soziales Distinktionsmittel: Lang 2012, 102–105.
797 Raselli-Nydegger 2005, 65. Weiter zum Aspekt der Kommemoration: Lang 2012, 105 f.
798 Versiegelt wurden nicht nur Nachrichten und Briefe, sondern auch Gegenstände oder Räume, die vor fremdem Zugriff geschützt werden sollten (Lang 2015, 32). Beispielsweise fand sich in der Casa di L. Caecilius Iucundus (V 1,23) eine Quittungstafel über die Zahlung der Mietkosten für eine Fullonica, die ein städtischer Angestellter mit einem Siegel beglaubigte (Zwierlein-Diehl 2007, 8; Lang 2015, 33). Generell zur Praxis des Siegelns und zu den in den Schriftquellen überlieferten Anekdoten: Zwierlein-Diehl 2007, 6–16.
799 In Hinblick auf die Skelett- und Schmuckfunde aus den Vesuvstädten ist es wahrscheinlich, dass der Hausbesitzer der Casa del Menandro seinen Gemmenring bei der Flucht trug und sich dieser daher nicht unter den im Keller deponierten Schmuckstücken befand.
800 Schenk 2003, 52. 60 f.; Zwierlein-Diehl 2007, 264 f.; Plin. nat. 37, 11; Mart. 14, 123. Der Wandel vom Gebrauchsgegenstand zum Sammelgegenstand fand an der Wende der späten Republik zur Kaiserzeit statt (Zwierlein-Diehl 2007, 108–132). Bereits an den hellenistischen Fürstenhöfen dienten Gemmen nicht nur als Siegelringe, sondern auch als Ehrengeschenke und eigenständige ‚Kunstwerke'. M. Aemilius Scaurus soll der erste Sammler diese Objekte gewesen sein. Mit dem Sieg des Pompeius über Mithridates kam auch die Daktyliothek des Königs nach Rom (61 v. Chr.), die Pompeius in dem Tempel des Jupiter auf dem Kapitol weihte. Iulius Caesar stiftete sechs Daktyliotheken für den Tempel der Venus Genetrix und sein Neffe Marcellus eine zusätzlich in das Apollonheiligtum auf dem Palatin (Plin. nat. 37, 11–12).
801 Um Reichtum und Vermögen repräsentativ darzustellen, nutzte die römische Aristokratie auch andere Mittel, z. B. Silbergefäße (Schenker 2003, 149; Naumann-Steckner 2007, 145).



Abb. 217: Gemmenring Mit Minerva (Kat. 157).



Abb. 218: Gemmenring mit ‚capricorn' (Kat. 158).



Abb. 219: Gemmenring stehender Figur (Kat. 160).



Abb. 220: Gemmenring mit dextrarum iunctio (Kat. 161).



Abb. 221: Gemmenring mit Ameise (Kat. 162).



Abb. 222: Gemmenring Wagenlenker (Kat. 163).

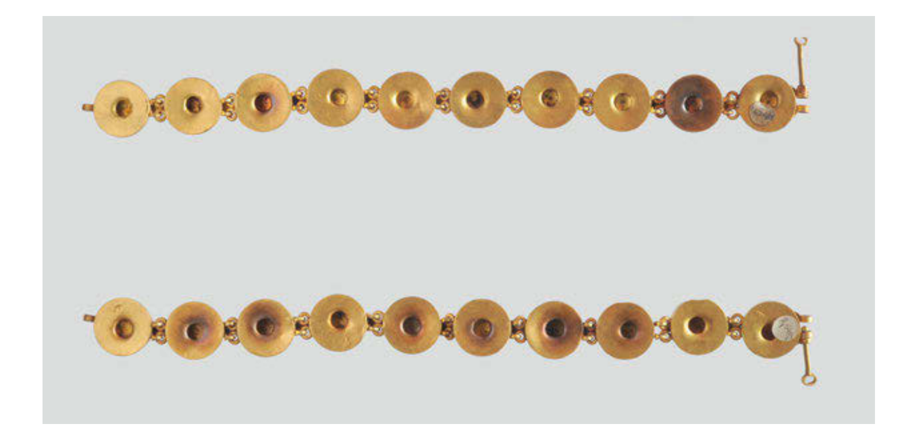


Abb. 223: Halbkugelarmband (Kat. 165).

8.4 Armbänder

Die beiden Armbänder aus der Casa del Menandro **Kat. 165** bestehen aus jeweils zehn goldenen Halbkugeln mit flacher Rückseite ohne ornamentalen oder figürlichen Schmuck[802]. Die Glieder sind mit einfachen Ösen aus Draht verbunden (Abb. 223). Zur Befestigung des Bandes am Handgelenk dient ein schlichter Scharnierverschluss. Armbänder und -reifen wurden in der frühen Kaiserzeit sowohl an den Handgelenken wie auch an den Oberarmen getragen[803]. Aufgrund der Größe vermutete bereits Maiuri, dass es sich bei **Kat. 165** um Frauen-Armbänder handelt[804]. Die aus goldenen Halbkugeln bestehenden Schmuckstücke sind zahlreich aus der Vesuvregion und anderen Teilen des römischen Imperiums belegt[805], beispielsweise aus der Casa della Venere in Bikini (I 11,6–7), dem Haus I 12,5 oder der Casa del bell'Impluvio (I 9,1). Sie treten in der Regel paarweise auf[806] und anders als bei den Schlangenarmreifen und -ringen gibt es für diese Schmuckform bekannte Vorläufer. Sie stellen das stilistische Pendant zu den Halbkugelohrringen dar, obwohl diese Schmuckstücke anscheinend nie gemeinsam als Set getragen wurden[807].

8.5 Haarnadeln

Zwei goldene Haarnadeln (**Kat. 166**) aus dem Schatzfund aus der Casa del Menandro (I 10,4) sind gerade und spitz zulaufend geformt und schließen mit einem breiteren Ende ab. Eine Nadel ist schlicht[808], der Kopf der anderen figürlich gestaltet (Abb. 224). Der Nadelkopf hat die Form eines zweihenkligen Miniatur-Kraters[809], dessen Standfuß und Umbrüche des Gefäßkörperprofils mit angelöteten Goldkügelchen akzentuiert sind. Die Griffe des kleinformatigen Weinmischgefäßes bestehen aus tordiertem Golddraht. Eine farblos-transparente Glaspaste verschließt die ‚Gefäßöffnung' am

802 Bei einem weiteren, sehr schlichten, silbernen Reif aus Insula I 10 ist nicht sicher, ob es sich um einen Armreif handelt. An ihm sind zehn kleine Silberringe aufgefädelt, weshalb es sich möglicherweise auch um die Reste eines Lederbeutels handeln könnte, dessen organisches Material heute nicht mehr erhalten ist. Zu dem Fund aus Raum (43) der Casa del Menandro (I 10,4) siehe Maiuri 1933, 61. 63 Anm. 12; Stefani 2003, 174 Kat. F4; Allison 2006, 135 Kat. 803.
803 Zu den Armreifen aus der Vesuvregion: Pfeiler 1970, 20–22; D'Ambrosio – De Carolis 1997, 94; Painter 2001, 74; D'Ambrosio – De Carolis 2004, 36. Zur terminologischen Trennung dieser Schmuckstücke: Schenke 2003, 42.
804 Maiuri 1933, 381. Keines der insgesamt 19 aus dem MANN überlieferten, goldenen Halbkugelarmbänder ist kürzer als 20 cm. Das Gros des Materials misst zwischen 23 cm und 28 cm Länge, sodass Schenke (2003, 49) vermutet, dass sie Fußgelenk- statt Armbänder waren.
805 Eine Zusammenstellung findet sich bei Schenke 2003, 47–50.
806 Schenke 2003, 47.
807 Pfeiler 1970, 21; Böhme-Schönberger 1997, 76 f.; Schenke 2003, 47 f.
808 Painter 2001, 74 f. Kat. M126; Maiuri 1933, 381.
809 Painter (2001, 74) beschreibt das Gefäß als Amphora.



Abb. 224: Haarnadel (Kat. 166).

oberen Ende[810]. Solch kostbare Haarnadeln aus Edelmetall mit figürlichen Enden sind nur selten aus der Vesuvregion dokumentiert[811]. Insofern ist **Kat. 166** in seinem Design ein Einzelstück.

Bei langen, schlanken Nadeln wie **Kat. 166** ist die ihnen zugeschriebene Nutzung abhängig vom Material. Bei Stücken aus Knochen, Bein, Holz oder Bronze lässt sich nicht klären, ob es sich um eine Spindel oder eine Haarnadel handelt[812]. Bei formgleichen Objekten aus Edelmetall ist plausibel, dass sie als Frisurenschmuck getragen wurden[813]. Mehrere Nadeln waren nötig, um frisierte Knoten, Nester oder Zöpfe zusammenzuhalten[814]. Als typische ‚Objekte der Frau' lässt sich die Verwendung von Haarnadeln in den antiken Quellen unter verschiedenen Schwerpunktsetzungen beschreiben. Sie waren Gebrauchsgegenstand, Schmuckstück, monetärer Besitz (in Gold oder Silber), aber auch Waffe[815].

Nicht bei jeder Frisur kommt der figürlich geschmückte Abschluss der goldenen Nadel **Kat. 166** zur Geltung. Wenn die Nadel am Scheitelzopf oder Nest flach aufliegend gesteckt ist, ist der kleine Krater nicht zu erkennen. Besser ist es, die Nadel senkrecht oder decorativ in einen Knoten zu schieben, der wiederum von anderen Nadeln gehalten wird[816]. Der goldene Glanz des Schmuckstückes

810 Neben dem Stück aus der Casa del Menandro ist noch eine zweite Haarnadel aus Gold bekannt, deren Ende in einen ausgeformten Krater gestaltet ist. Diese stammt aus der Casa di M. Epidius Primus (I 8,13–14) und trug anstatt der Glaspaste einen Bernstein (Schenk 2003, 59).

811 Cool 2016, 35; vgl. Berg 2021, 119–144.

812 Cool 2016, 35. Unter dem Begriff ‚Punteruolo' (Allison 2006, 27) führt Allison eine Gruppe von insgesamt sechs aus Knochen gefertigte Nadeln auf, die über die Insula I 10 verstreut gefunden wurden: Allison 2006, Kat. 1401. 1719i. ii. 1905. 1994. Sie alle besitzen eine konisch verjüngende Form und eine kleine Perle rundet ihr vorderes Ende ab. Ihr hinteres Ende schließt mit einem gekerbten Doppelring-Profil und einem Zapfen oder Knauf. Ihre Funktion ist nicht sicher, Maiuri (1933, 460) und Stefani (2003, 191) interpretieren sie als Spindeln für Wolle im Bereich der Textilproduktion. Siehe vergleichend zu den Spindeln aus Insula VI 1: Cool 2016, 201. Alternativ kann es sich aber auch um Haarnadeln für aufwendige Hochsteckfrisuren handeln (vgl. Allison 2006, 58 f.). Stephens (2008, 110–132) konnte zeigen, dass Form und Material der Knochennadeln zum Frisieren gut geeignet sind und führt des Weiteren dokumentiere Funde und Darstellungen von kosmetischem Zubehör als Argumente an. Eine Schmuckkiste aus Cumae (MANN Inv. Nr. 85885), in der sich u. a. eine Knochennadel fand, ließe sich als ein vollständig erhaltenes Frisier-Set deuten, in dessen Kontext ein Spinnwirtel keinen Sinn ergeben würde. Die dort gefundene Nadel ist identisch mit denen aus Insula I 10, von denen einige folglich zum Frisieren gedient haben könnten.

813 Stutzinger 1995, 125; Böhme-Schönberger 1997, 57. 83 f.; Schenke 2007, 59; Cool 2016, 35. Das Interesse an diesen Objekten lag seit dem 18. Jh. meist auf Schmucknadeln mit figürlichen Enden. Sie erlaubten einen anscheinend privaten bis intimen Blick in die römische Alltagswelt. Zur Forschungsgeschichte der Haarnadeln mit Schwerpunkt auf den Stücken mit Frauenbüsten als Kopf: Stutzinger 1995, 125 f.

814 Ziegler 2000, 204. Zu den unterschiedlichen Tragweisen von Haarnadeln vom 1. bis 4. Jh. n. Chr., hergleitet von den bildlichen Darstellungen: Stephens 2008, 111–124; Stutzinger 1995, 143–153. Zu Haarnadeln und Frisurendarstellungen explizit aus Pompeji: Stefani 2004, 39–48.

815 Zu den zahlreichen Quellen: Ziegler 2000, 205; Stephens 2008, 124–132; Stutzinger 1995, 137–140. In der römischen Bildkunst werden Haarnadeln seit der zweiten Hälfte des 1. Jhs. n. Chr. vermehrt dargestellt. In dieser Zeit wandelte sich die Haarmode rasch – immer ausgehend von den weiblichen Mitgliedern des Kaiserhauses – und wurde von mode- und standesbewussten Frauen adaptiert. Siehe dazu: Stutzinger 1995, 136. 142 f.

816 So beschrieben bei Ziegler 2000, 205.



Abb. 225: Bronzeanhänger v.l.n.r.: Kat Nr. 167; Kat Nr. 168; Kat Nr. 171.

und sein figürliches Ende ziehen die Aufmerksamkeit der Mitmenschen auf sich[817]. Gefäße treten als Decorformen bei römischem Schmuck eher selten auf. Die häufigsten Bespiele sind Amphoren auf Gemmen[818] oder als Ohrringe[819]. Ob der Gefäßdarstellung am Ende der Haarnadel **Kat. 166** ein Aussagegehalt innewohnt, kann nicht beantwortet werden.

8.6 (Pferde-)Anhänger und Schnallen

Die bisher untersuchten Schmuckstücke waren Kostbarkeiten aus Gold und Edelsteinen. Doch zierende Anhänger waren im römischen Pompeji nicht nur den Menschen vorbehalten. Eine Reihe bronzener Kleinfunde aus Insula I 10 sind decorative Anhänger von Pferdegeschirr, Trensen und Zaumzeug[820].

Die Form von **Kat. 167–168** erinnert an ein Herz oder Efeublatt. **Kat. 167** gehört zur Variante der ‚glatten Anhänger' mit einer knopfartigen Verdickung an der nach unten hängenden Spitze[821] (Abb. 225). Auf der Oberfläche ist ein ornamentales Muster eingekerbt. Der äußere Rand wird von nach außen gerichteten spitzen Dreiecken gesäumt. Das Mittelmotiv bilden vier symmetrisch mit den Spitzen zueinander angeordnete Dreiecke. **Kat. 168** ist ein Vertreter der ‚peltaförmig durchbrochenen Anhänger'. Zudem zeichnet er sich besonders durch Spuren von Versilberung aus[822]. Bei dem dritten Stück (**Kat. 169**) handelt es sich um einen „Anhänger Typ 2 mit peltaförmigem Fortsatz und mit gezackter Nietscheibe"[823] (Abb. 226). Mit einer Länge von über 14 cm ist er der größte von allen Anhängern aus Insula I 10. Des Weiteren sind zwei Vertreter der ‚Lunula-Anhänger'

817 Schenke 2007, 59.
818 Zwierlein-Diehl 2007; Lang 2015, 112.
819 Biroli Stefanelli 1992, 64 Abb. 41.
820 Insgesamt sind acht verschiedene Bronzeanhänger dokumentiert: Allison 2006, 459 Tab. N 2. Zur Erforschung der Ausstattung von Equiden, insbesondere in der Provinzialrömischen Archäologie und im Kontext der Militaria, siehe Simon 2014, 138–141; Ortisi 2015, 9. 99 f. Die Funde aus den Vesuvstädten ermöglichen es, diese Gattung aus der engen Verbindung zum römischen Militär zu lösen und in einem zivilen Kontext neu zu bewerten: Ortisi 2015,10; Simon 2014, 1.
821 Die Stücke wurden bereits am Ende der Republik verwendet: Ortisi 2015, 42 f. Ihr zahlreiches Vorkommen in den Schichten von 79 n. Chr. sowie die nachweislichen Reparaturen an einigen Objekten sprechen für eine lange Nutzungsdauer.
822 Ursprünglich war wohl ein vegetabiles Ornament in Silber angebracht, das aufgrund des Erhaltungszustandes heute nicht mehr erkennbar ist (Allison 2006, 119).
823 Ortisi 2015, 130. Der Typus wurde in den Provinzen in claudisch-neronischer Zeit eingeführt und blieb bis in das 2. Jh. n. Chr. in Benutzung: (Ortisi 2015, 44).



Abb. 226: Bronzeanhänger (Kat. 169).



Abb. 227: Phallusanhänger (Kat. 172).

erhalten (**Kat. 170–171**), die sichel- oder halbmondartig mit knopfartig verdickten Enden geformt sind (Abb. 225). Eine Seltenheit für Pompeji ist der Phallusanhänger **Kat. 172**[824], der aus drei Elementen besteht: eine nach links gerichtete Hand mit dem ‚fica'-Gestus, ein nach rechts gerichteter Phallus und männliche Genitalien (Abb. 227).

Neben den bronzenen Anhängern stammen zahlreiche bronzene Schnallen aus Insula I 10[825], von denen sich drei Exemplare (**Kat. 173**) durch ihre Ornamente und den figürlichen Schmuck abheben und jeweils zu einem anderen Typus der römischen Bronzeschnallen gehört[826]. Das D-förmige Exemplar **Kat. 173a** mit flachem Bügelquerschnitt ist auf seiner Oberseite mit einem einfachen, punzierten Zick-Zack Ornament versehen[827] (Abb. 228a), während **Kat. 173b** mit besonders breitem Bügel ein komplexeres Muster aus alternierenden Halbkreisen und einem Wellenband trägt (Abb. 228b)[828]. Am aufwendigsten ist die große D-förmige Schnalle **Kat. 173c**, die mit einem punzierten Ornamentband und figürlichem Schmuck decoriert ist[829]. Am Ende des Bügels und Schnallendorns sind drei halbplastische Tierköpfe, entweder Ziegen[830] oder Widder, dargestellt

824 Aus den Depots der Soprintendenz Pompejis wie auch den MANN kennt man insgesamt nur drei Stücke. Es lässt sich nicht klären, inwieweit die Praxis des 18. und 19. Jhs., delikate Funde unter Verschluss zu halten oder verschwinden zu lassen, Einfluss auf das überlieferte Spektrum hatte (Ortisi 2015, 48).

825 Allison 2006, 460 Tab. O1 mit insgesamt 20 Exemplaren. Diese Kleinfunde gehören zu den häufigsten dokumentierten Objekten aus der Vesuvgegend (Ortisi 2015, 63).

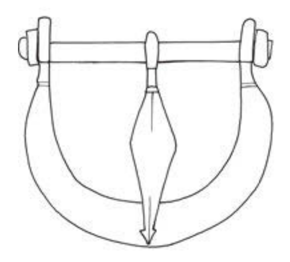
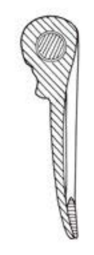
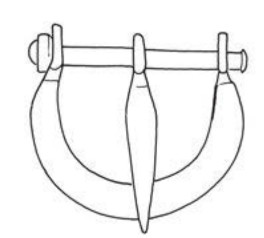
826 Anhand des Bügel-Querschnitts und der decorativen Gestaltung werden Schnallen in insgesamt vier verschiedene Varianten unterteilt (Ortisi 2015, 64 f.).

827 Stefani 2003, 204; Allison 2006, 132; Ortisi 2015, 149. In Pompeji sind D-förmige Schnallen der am häufigsten überlieferte Typus.

828 Stefani 2003, 204; Allison 2006, 132; Ortisi 2015, 152.

829 Vgl. auch Stefani 2003, 204 Abb. Q7. Q5. Hier sind die punzierten Ornamente deutlich erkennbar.

830 Allison 2006, 132.

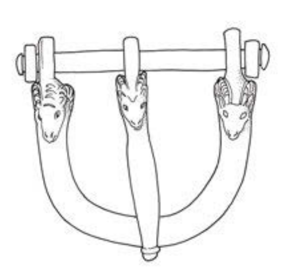
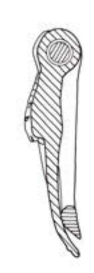



Abb. 228a–c: Bronzeschnallen (Kat. 173A–C).

(Abb. 228c). Diese Art der Verzierung, teils auch mit Frauenköpfen, ist in der Vesuvregion weit verbreitet[831].

Die bronzenen Anhänger (**Kat. 167–171**) und Schnallen (**Kat. 173**) zierten Pferdegeschirr oder Ähnliches[832]. Spätestens seit spätrepublikanischer Zeit ist die Verwendung von aufwendigem Pferdegeschirr auch abseits der Legionen belegt[833]. Zaumzeug gehört in Mittelitalien seit der frühen Eisenzeit zur Grundausstattung des Reitens und Fahrens mit Equiden. Im Zuge der Geschichtsschreibung über die Punischen Kriege sprechen die Schriftquellen erstmalig vom Schmücken des Pferdegeschirrs mit Anhängern. Ursprung und Entwicklung dieser Sitte sind bisher weitgehend unklar und die damit verbundenen materiellen Hinterlassenschaften nur lückenhaft überliefert[834]. Die ästhetische Aufwertung von Trense, Zaumzeug und Halfter[835] war im zivilen Kontext in erster Linie Kennzeichen vermögender Schichten. Den Lunula-Anhängern lässt sich darüber hinaus eine unheilabwehrende Wirkung zuschreiben[836]. Für **Kat. 172** ist darüber hinaus die Nutzung als Halskettenanhänger möglich, denn phallusförmige Anhänger gehören zu den ältesten bekannten Amuletten[837].

8.7 Zusammenfassung Schmuck

Schmuck ist eine Gattung, bei der die funktionalen, ästhetischen und semantischen Qualitäten nicht zu trennen sind. Der Zweck von Ohrringen, Ketten oder Haarnadeln ist, eine ästhetische Wirkung und Aufmerksamkeit zu generieren, um ihren wirtschaftlichen Wert zu demonstrieren und die ökonomische Potenz des Trägers zu symbolisieren[838]. Der aus der Insula del Menandro I 10

831 Stefani 2003, 205; Ortisi 2015, 64.

832 Vgl. Stefani 2003, 203; Allison 2006, 112. Den Befund, dass in der Casa del Menandro I 10,4 einige, typologisch vollkommen verschiede Schnallen sowie Anhänger und andere Kleinfunde zusammen dokumentiert sind, deutet Ortisi als möglichen Hinweis auf ein Materialdepot zur Wiederverwendung oder Weiterverarbeitung (Ortisi 2015, 67 f.).

833 Ortisi 2015, 40.

834 Ortisi 2015, 100 f.

835 Anhand von Form, Ornament oder figürlichem Schmuck ist es nicht möglich zu unterscheiden, ob es sich um die Ausstattung militärisch oder zivil genutzter Reit- oder Zugtiere handelt (Ortisi 2015, 40. 105 f.).

836 Allison 2006, 33; Ortisi 2015, 46.

837 Nach Ortisi (2015, 132) lässt sich das mit dem Anhänger gefundene Toilettengerät als ein Indiz für seine Funktion als Accessoire deuten. In Raum (12) von Einheit I 10,8 fanden sich ein Unguentarium (Allison 2006, Kat. 1695), Muscheln (Allison 2006, Kat. 1732–1733) und einfache Fingerringe (Allison 2006, Kat. 1725. 1726). Doch ebenso fanden sich hier Fragmente von Bronzeketten (Allison 2006, Kat. 1690), verschiedene Ösen aus Bronze (Allison 2006, Kat. 692) sowie ein Hammer (Allison 2006, Kat. 1704) und eine Hacke (Allison 2006, Kat. 1705). Dies könnte als Indiz für die Aufbewahrung von Gerätschaften und Pferdegeschirr gelten. Zu den Funden in der Südwestecke von Raum (12) siehe Allison 2006, 225–229.

838 Der anthropologische Ursprungsgedanke von Schmuck gründet sich auf eine apotropäische oder heilendende Funktion bestimmter Dinge. Bereits in der griechischen Antike wurden (Halb-)Edelsteinen besondere Eigenschaften zugesprochen, die auf ihre Träger übergehen (Theophr. de lapidibus 23; Diosc. Med. 5, 157. 160; Plin. nat. 27, 11); siehe dazu Schenke 2003, 11 f. mit besonderer Betonung auf Bernstein. Sie sieht die apotropäische Funktion von Schmuck in der frühen Kaiserzeit als weitgehend verloren. Ausführlicher zum Heilenden und Beschützenden des Schmucks: Evans 1922; Raff 1994, 44–46.

stammende Schmuck gehört in das typische Repertoire der frühkaiserzeitlichen Goldschmiede. Im Gegensatz zu den teilweise opulent mit Ornamenten, Figuren und Bildern beladenen Silbergefäßen wirken die Schmuckgegenstände vergleichsweise nahezu schlicht[839]. Offenkundig steht das Material im Vordergrund[840]. Es dominieren glatte und ungebrochene Goldoberflächen, die nur teils durch Steinbesatz oder Oberflächenveränderungen (Filigran, Granulation) aufgelockert sind[841]. Dieser sog. ‚italo-römische' Stil des Schmucks aus dem 1. Jh. n. Chr. zeichnet sich durch „die Verwendung geometrischer Formen, die flächenhafte und lineare Aufgliederung der Einzelelemente, die abstrakte Verwendung farbiger Effekte und die Berücksichtigung der Eigenheiten des verwandten Materials"[842] aus. Die geometrischen Formen und glatten Oberflächen bewirken eine ostentative Massivität der Schmuckobjekte und ihres Materials. Für den Schmuck aus Insula I 10 wurden die kostbarsten Materialien verarbeitet. Am wertvollsten waren Perlen (vgl. **Kat. 152**), über deren Kosten, Seltenheit und schwierige Gewinnung Plinius mehrfach berichtet[843]. Dann folgen Edelsteine wie z. B. Smaragde (vgl. **Kat. 149** und **Kat. 153**), die aufgrund ihrer angenehmen Farbe geschätzt wurden. Zwar erfreut das Grün der Natur einen Betrachter, Smaragde allerdings steigern Plinius zufolge dieses Wohlgefallen, denn es gibt auf der Welt nichts Grüneres als sie[844].

Schmuck soll seinen Träger nobilieren und als etwas Besonderes visuell aus der Menge hervorheben[845]. Halsketten, Ohrringe oder Armbänder dienen dem „Ausdruck einer bestimmten Klassenzugehörigkeit" und als „Symbol eines gesellschaftlichen Status"[846]. Das Tragen von Schmuck ist nicht unmittelbar notwendig, mithin überflüssig und drückt insofern Wohlstand aus[847]. Um die Präsenz und ‚Strahlkraft' einer Person zu erweitern, muss Schmuck jedoch nicht einzigartig oder individuell gestaltet sein[848]. Frühkaiserzeitliches Geschmeide funktioniert vorwiegend als

839 Guidobaldi 2003, 172; D'Ambrosio 2009, 282.

840 Auch in der Wandmalerei liegt der Fokus bei Schmuckdarstellungen auf Glanz und Farbigkeit der Stücke. Da ihre Formen oder ihre Machart nicht im detail wiedergegeben werden, lassen sich kaum mit den Realien in Beziehung setzen. Zu einer umfassenden Sammlung und Deutung der Schmuckdarstellungen in der pompejanischen Wandmalerei siehe D'Ambrosio u. a. 2008, 69–111; außerdem: Biroli Stefanelli 1992, 51–59; Schenke 2003, 2 f. Eine Ausnahme stellen Baretta- und Halbkugelohrringe sowie goldene Haarnetze dar, die meist realitätsnah abgebildet sind: vgl. D'Ambrosio u. a. 2008, 33–38. Zu Schmuck als ikonografisches Element von Venus- oder Andromeda-Darstellungen: Schenk 2003, 62 f. 67–71. Hinsichtlich des Verweiblichens und Orientalisierens von Männern durch Schmuckangaben in der Wandmalerei siehe Schenk 2003, 64–84.

841 Siehe hierzu Pfeiler 1970, 30–34.

842 Pfeiler 1970, 59. Damit unterscheidet er sich deutlich von dem Schmuck aus dem Osten des Römischen Reiches, der noch stärker in hellenistischer Tradition steht und verspieltere Formen sowie aufwändigere Ornamentik aufweist (Pfeiler 1970, 59). Schenke (2003, 22) sieht in der Formsprache des frühkaiserzeitlichen Schmuckes eine klare Opposition gegen ‚das Orientalische' und eine Repräsentation des augusteischen, schlichten Zeitstils.

843 Plin. nat. 9, 105. 12, 84; Schenke 2003, 20.

844 So bei Plin. nat. 37, 62. Als eine weitere Eigenschaft der Smaragde ist die Fähigkeit genannt, durch ihr angenehmes Grün die Müdigkeit der Augen zu lindern. Sie erscheinen aus der Ferne größer und erinnern in ihrer makellosen Lichtdurchlässigkeit an klares Wasser (Plin. nat. 37, 62–64). Hieran schließt sich Plinius' Beschreibung der 12 bekannten Sorten von Smaragden an (Plin. nat. 37, 65–68).

845 Simmel [1908] 1992, 415.

846 Schenke 2003, 12 f.

847 Simmel [1908] 1992, 416. Einen eigenen Exkurs widmet Georg Simmel der Funktionsweise von Schmuck in seinen Untersuchungen über ihre Formen der Vergesellschaftung: Simmel [1908] 1992, 414–421. Der Ursprung liegt im Wunsch des Menschen zu Gefallen und „durch eben dieses Gefallen will man sich von andern auszeichnen, will Gegenstand einer Aufmerksamkeit sein, die Anderen nicht zuteilwird – bis zum Beneidet werden hin. Hier wird das Gefallen zum Mittel des Willens zur Macht; […]" (Simmel [1908] 1992, 414).

848 „Es ist der allergrößte Irrtum, zu meinen, dass der Schmuck ein individuelles Kunstwerk sein müsse, da er doch immer ein Individuum schmücken solle. Ganz im Gegenteil: weil er dem Individuum dienen soll, darf er nicht selbst individuellen Wesens sein, so wenig wie das Möbel, auf dem wir sitzen oder das Essgerät, mit dem wir hantieren, individuelle Kunstwerke sein dürfen" (Simmel [1908] 1992, 415). Dinge, die einen Menschen im Leben umgeben oder ihm gehören (so wie Möbel, Besteck etc.) funktionieren innerhalb der Alltagswelt, indem sie in den ‚Strahlungskreis' der jeweiligen Person kommen. „Die Radien dieses Kreises markieren einerseits die Distanz, die der Schmuck zwischen den Menschen stiftet: ich habe etwas, was du nicht hast – andererseits aber lassen sie den anderen nicht

Materialprotzerei in Kleinform[849], was sich nicht zuletzt durch Materialimitationen bestätigt. Hierzu zählen neben Versilberungen wie bei **Kat. 155** auch Imitationen von Halbedelsteinen durch gefärbte Glaspasten. In anderen Fällen ist Goldschmuck nicht massiv gegossen, sondern bestand aus einem Kern aus Gips, Ton oder ähnlichen Stabilisatoren, die lediglich mit Goldblech oder Draht ummantelt sind[850]. Sowohl die zahlreichen, von Plinius explizit angeführten Methoden, um eine Edelstein-Imitation zu erkennen, als auch das demonstrative Wiegen des Schmuckes durch Trimalchio verweisen auf die Haptik und das Gewicht als ästhetische und wertgarantierende Kriterien[851].

In der römischen Oberschicht war das Tragen von Schmuck in angemessenem Umfang durchaus obligatorisch[852], doch besaß er auch im Alltag eine weitere, über diesen sozialen Repräsentationsaspekt hinausreichende Funktion. Schmuckgegenstände dienten traditionell als Mitgift (*uxor dotata*) oder als Geschenke an Frauen zu verschiedenen gesellschaftlichen Anlässen[853]. Insofern war Schmuck, wie auch Silbergefäße, Wertanlage. Gefäße und Geschmeide boten den Vorteil gegenüber gehorteten Aurei und Denaren – deren monetärer Wert ebenfalls dem Materialwert des Edelmetalls entsprach –, dass sie im Alltag nutzbar waren und dennoch keinen Wertverlust erlitten[854].

9. Küchen- und Haushaltsgeräte

Küchen- und Haushaltsgeräte dienen zur Zubereitung von Speisen, Getränken oder Ähnlichem und zeichnen sich teils durch ein besonderes Design aus. Neben den im Folgenden analysierten Objekten sind zahlreiche weitere Geräte aus Insula I 10 dokumentiert, die entweder aufgrund ihres Erhaltungszustandes oder ihrer banalen Erscheinung für den in dieser Arbeit verfolgten Ansatz ungeeignet sind[855].

9.1 Stößel

Zu einer in Pompeji zahlreich überlieferten, wenn auch bisher wenig beachteten Fundgruppe römischen Hausinventars, zählen steinerne sowie tönerne Mörser und Stößel. Das besser erhaltene der beiden Exemplare aus Insula I 10 (**Kat. 174**) wurde in der Casa del Fabbro (I 10,7) gefunden (Abb. 229). Besonders ist seine decorative, figürliche Gestaltung als sehr detailliert ausgearbeiteter menschlicher Finger. Die feine Ausarbeitung, z. B. des Fingernagels oder der gekerbten Fältchen über dem Fingergelenk ist ebenso bemerkenswert wie die Wahl weißen Marmors, handelt es

nur teilnehmen, sondern sie glänzen gerade zu ihm hin, sie bestehen nur um seinetwillen. Durch seine Materie ist der Schmuck Distanzierung und Konnivenz in einem Akt“ (Simmel [1908] 1992, 418).

849 Zur decorativen Nutzung verschiedener Materialitäten in der römischen Antike siehe Haug u. a. 2021; hierin insbesondere die Beiträge von Anguissola, Barker und Lang zur demonstrativen Inszenierung von Materialien. Eine sehr preiswerte Variante eines Gemmenrings aus Haus I 10,8 ist ein Eisenring mit einer Glaspaste, der stark an Goldringe mit Gemmen aus (Halb-)Edelstein erinnert: Allison 2006, 228 Kat. 1725.

850 Insbesondere römische Finger- und Ohrringe sind hohl gearbeitet und mit Füllmasse stabilisiert (Schenk 2003, 134).

851 Plin. nat. 37, 98. 128. 200; Petron. 32, 4. 67, 7; Schenk 2003, 61. 134.

852 Schenk 2003, 60.

853 Schenk 2003, 146–150. Im Gegensatz zu anderen Teilen der Mitgift ging der Schmuck der Frau nicht in die Verfügungsgewalt des Mannes über und musste auch nicht im Scheidungsfall rückerstattet werden (Schenke 2003, 6). Besonders detaillierte Auflistungen und Eheverträge auf Papyri sind aus dem römischen Ägypten erhalten. Hier dokumentiert man auch Rechnungen, Briefe, Diebstahlklagen, Tempelinventare oder Testamente, die alle Schmuckgegenstände thematisieren und diese zum Teil mit konkreten monetären Werten beziffern: Schenk 2003, 150–155.

854 Nicht zuletzt waren aber auch zu große Bargeldanhäufungen durch die *lex de modo credendi possidendique intra Italiam* gesetzlich reglementiert; sie durften die Summe von 60.000 Sesterzen nicht übersteigen (Schenk 2003, 156).

855 Siehe dazu Teil I Kap. 2.1.



Abb. 229: Fingerförmiger Marmorstößel (Kat. 174).

sich doch um ein Küchengerät ohne repräsentative Verwendungsmöglichkeit. Anders als bei den anderen Marmorobjekten aus Insula I 10 (z. B. Tische, Sonnenuhr, Puteal, Skulptur) ist bei den Stößeln nicht davon auszugehen, dass sie sichtbar im Haus präsentiert wurden. Allerdings sind die Robustheit, Härte und Abriebfestigkeit des Marmors für die technische Funktion eines Stößels äußerst praktische Materialeigenschaften. Auch muss aufgrund seines schweren Gewichts beim Mörsern weniger Kraft aufgebracht werden. Die regelmäßige Verwendung von **Kat. 174** als Stößel ist durch seine ergonomische L-Form und die glatt geriebene Stoßfläche gesichert[856].

Bei den marmornen Stößeln in Form menschlicher Finger handelt es sich um Objekte, die spätestens seit dem Hellenismus im griechischen Raum bekannt sind und immer wieder in verschiedenen Kontexten wie Gräbern, Wohnbereichen oder merkantilen Zentren zutage treten[857]. Auch in römischer Zeit waren sie sehr beliebt und wurden in unterschiedlichen Materialien gefertigt, z. B. lunensischem Marmor oder Porphyr[858]. Die Finger-Form erscheint als ein gestalterischer Reflex

856 Bei einem anderen marmornen Stößel aus Insula VI 1 sind noch Pigmentreste an der Reibefläche erhalten (Cool 2016, 220 Kat. 46). Allerdings sind auch andere Produkte, die mit diesen Objekten zerstoßen und gerieben wurden, durchaus denkbar, wie z. B. Nahrung, Gewürze, Medikamente oder Kosmetik: Cleasby 1936, 116; Allison 2006, 42; Agnoli 2013, 217.
857 Agnoli 2013, 217–219.
858 Agnoli 2013, 219. Es gibt bisher keine weiterführenden Studien zu den Stücken. Ihre Herstellung hat sich seit ihrem frühesten Auftreten kaum verändert, weshalb sie auch schwer zu datieren sind. In den Magazinen Pompejis lagern undokumentiert zahlreiche Kisten mit Marmorstößeln gemeinsam mit (vielleicht dazugehörigen) Mortaria.



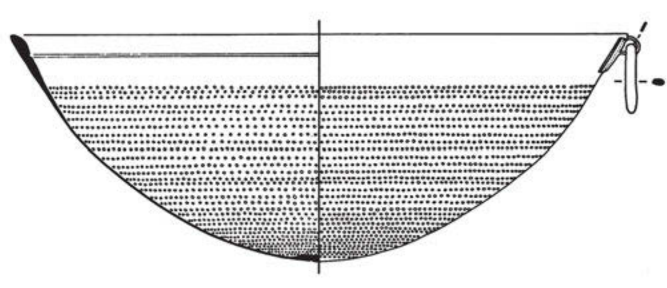


Abb. 230a–b:
a: Bronzesieb (Kat. 175); b: Zeichnung nach Tassinari 1993.

auf die Verwendung dieser Stücke zu sein. Harold Cleasby deutet das Design als Übertragung der Funktionsweise eines menschlichen Fingers auf ein Steinobjekt[859]. Dem lässt sich nicht vollständig zustimmen, denn in diesem Fall würde die Fingerspitze die Stoßfläche bilden und nicht der Fingerknöchel. Gleichwohl orientiert sich die Gestaltung an der auszuführenden Handlung und ähnelt in diesem Aspekt dem Design anderer Objekte, u. a. dem Bronzebecher mit daumenförmigem Henkel (**Kat. 095**). Die zu den Stößeln dazugehörigen Mörser sind ebenfalls im Fundspektrum der Insula I 10 belegt. Der zu **Kat. 174** gehörige, marmorne Mörser wurde bei den Ausgrabungen nicht inventarisiert[860]. Mörser und Stößel müssen aber nicht aus dem gleichen Material bestehen, wie die zahlreichen Mörser aus Ton bezeugen[861].

9.2 Siebe

Zu den Küchengeräten aus Insula I 10 gehören neben Mörsern und Stößeln auch zwei bronzene Siebe (**Kat. 175–176**), die beide eine einfache, runde, schalenähnliche Grundform und einen schlichten, angelöteten Ring besitzen, der vermutlich zum Aufhängen der Geräte dient. Ornamente sind bei diesen Geräten auf eine besondere, ganz eigene Art und Weise, angebracht. Bei **Kat. 175** sind die Sieblöcher in einfachen, konzentrischen und horizontal parallel verlaufenden Reihen perforiert (Abb. 230a–b). **Kat. 176** ist in einem aufwendigeren, ornamentalen Muster durchlöchert (Abb. 231a–b). Es handelt sich um ein breites, nahezu das gesamte Gefäß umlaufendes Flechtbandornament[862], das auch bei anderen Bronzesieben aus der Vesuvregion vertreten ist. Der Boden von **Kat. 176** ist mit einem kreisrunden Medaillon decoriert, das von einer Palmette ausgefüllt wird (Abb. 232). Unmittelbar unter dem Gefäßrand verläuft eine Efeuranke (Abb. 293).

859 Cleasby 1936, 116.
860 Allison 2006, Kat. 1111. Die Zusammengehörigkeit ist aufgrund des gleichen Fundortes und des identischen Materials plausibel. Möglicherweise handelt es sich bei dem Katalogeintrag um den nachträglich wiederentdeckten Mörser (Pompeji Inv. Nr. 5762; Allison 2006, Kat. Fabbro Suppl. 143); vgl. auch Allison 2006, Kat. 596, eine kreisrunde Marmorschale mit drei Griffblöcken und einer kleinen Ausgusstülle.
861 So gehört vermutlich der schlechter erhaltene marmorne Stößel aus I 10,1 zu einem tönernen Mortarium (Allison 2006, Kat. 13). Weitere Mortaria sind für die Casa del Menandro (I 10,4) (Allison 2006, Kat. 629), das Haus I 10,6 (Allison 2006, Kat. 1010) und die Casa del Fabbro (I 10,7) (Allison 2006, Kat. 1364. 1388) dokumentiert. Möglicherweise waren die nicht nachgewiesenen Stößel aus Holz gefertigt.
862 Es findet sich ein weiteres Beispiel im MANN (Inv. Nr. 77608) sowie im Antikenmuseum Berlin (Misc. 8889), vgl. Gorecki 2000, 461–167.



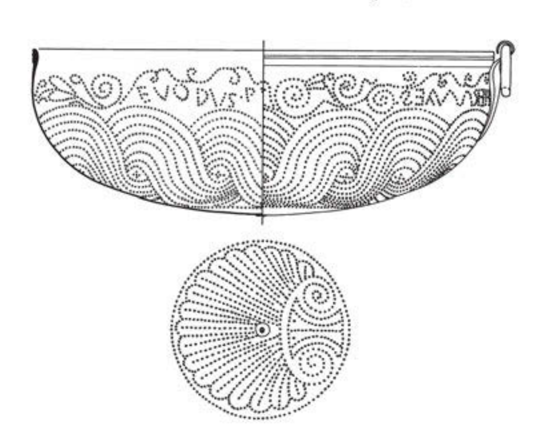


Abb. 231a–b: a: Bronzesieb (Kat. 176); b: Zeichnung nach Tassinari 1993.

Kat. 175 wird aufgrund seiner einfachen, geraden Register als das funktionalere der beiden Siebe angesprochen[863], aber sowohl für das Loch-Muster von **Kat. 175** als auch für die gelochten Ornamente von **Kat. 176** sind ein konkreter Gestaltungswille und handwerkliche Präzision erforderlich. **Kat. 176** ist zudem das einzige bekannte Sieb, das von einer Werkstatt signiert wurde[864] und



Abb. 232: Palmette am Siebboden (Kat. 176).

863 Stefani 2003, 157; Allison 2006, 138.
864 Knapp unter dem Gefäßrand integrierte man die Beschriftung „*evodvs pertvdie exofficina M*[arci] *Badi Hermaes*" in die horizontal verlaufende Efeuranke. Gemeinsam mit einem weiteren Fund aus der Villa von Boscoreale dient die Inschrift als zentrales Argument für das Vorhandensein einer metallverarbeitenden Werkstatt in Pompeji. Der hier genannte Werkstattbesitzer M. Badius Herma ist in Pompeji auf einer Urkunde für das Jahr 54 n. Chr. genannt. Eine Wachstafel bezeichnet ihn als Zeugen auf einem Dokument des L. Caecilius Iucundus (CIL IV 3340 VII). Ob es sich dabei um den Hersteller des Objektes handelt oder lediglich um denjenigen, der das Lochmuster kreierte, ist unsicher. Es sprechen einige Argumente dafür, dass hiermit tatsächlich nur der Vorgang des Durchlöcherns gemeint ist. Neben der Nennung des Verbes *pertundere* gibt es auch Siebe aus dem Handwerkerviertel am Circus Flaminius in Rom, die das Verb *fecit* in ihrer Inschrift tragen und damit anscheinend auf die Gesamtproduktion des Objektes verweisen (Gorecki 2000, 466; Stefani 2003, 157; Gorecki u. a. 2014, 173 f.). Ein weiteres, mit einem anderen Muster gelochtes Sieb wurde 1901 in einer Villa in Boscoreale (contrada Civita-Guiliana) gefunden (heute Antikensammlung München Inv. Nr. 3938). Es war mit einer anderen Inschrift versehen, die ebenfalls das Verb *pertundere* verwendet: *pertvdit pompeis felicio*.

zusätzlich eine Besitzerinschrift[865] trägt (Abb. 231b). Beides sind Hinweise darauf, dass es sich hierbei um mehr als nur ein einfaches Küchengerät handelt. Solche Siebe dienten wahrscheinlich dazu, Trübstoffe vor dem Servieren aus dem Wein zu filtern[866]. Damit die aufwändigen Muster mit den raffinierten Details ihre Wirkung entfalten, müssen die Siebe benutzt, ins Gegenlicht gehalten oder gekippt und gedreht werden. Nur so werden all die Details erkenn- und lesbar. Ein Convivium erscheint hierfür als der passende Handlungskontext[867] auch wenn hier vermutlich die Trinkgefäße und deren Design im Fokus der Aufmerksamkeit standen[868].

9.3 Waagen und Gewichte

Antike Waagen lassen sich anhand ihrer Funktionsweisen in zwei Grundtypen unterscheiden: Fein- (*trutina)* und Schnellwaage (*statera)*[869]. Beide Typen stammen aus Insula I 10, doch sowohl die Feinwaage[870] als auch eine der beiden Schnellwagen[871] sind undecorierte Bronzewaagen. Der Fokus liegt im Folgenden daher auf der Schnellwaage **Kat. 178** (Abb. 233), die in der Casa degli Amanti I 10,10–11 gefunden wurde[872]. Ihr Waagebalken trennt sich in einen kurzen Last- und einen längeren Skalenarm. Am Ende des Lastarmes sind Ketten mit Haken befestigt (sog. Lastgeschirr), um das zu wiegende Gut anzuhängen. Der Skalenarm mit quadratischem Querschnitt endet in einem perlenförmigen Knauf, auf dem noch die in Kaltarbeit eingeritzten Maßeinheiten (I – XIII) erhalten sind. Der stark geschwungene Aufhängehaken besitzt einen flachen Querschnitt und endet verjüngt mit

865 Die zweite Inschrift auf Kat. 176 ist in ihrer Bedeutung unklar: *vern*[a] *M. H. P.* Das Sieb war nicht durchlocht, sondern lediglich punziert über dem Efeurankenornament angebracht. Die Lettern sind kleiner als die der ersten Inschrift, sodass sie schlechter lesbar ist. Zudem scheint sie nachträglich angebracht zu sein. Sie nennt einen Haussklaven (*verna*) und die drei Initialen *M. H. P.*, die sich eventuell auf dessen Besitzer beziehen lassen. Aus Pompeji ist Marcus Holconius Priscus mit diesen Initialen überliefert (Stefani 2003, 157). Es bleibt spekulativ, eine Zusammengehörigkeit der Personen mit diesem Objekt herzuleiten.
866 Stefani 2003, 157. Weder archäologische Befunde noch antike Quellen können dies allerdings belegen.
867 Bei den Stücken Kat. 175–176 aus der Casa del Menandro (I 10,4) handelt es sich wohl um eine lokale Variante, denn es lassen sich bislang keine vergleichbaren Objekte außerhalb der Vesuvregion dokumentieren (Gorecki 2000, 467).
868 Zur Verwendung von Gefäßen und Geräten beim Convivium siehe u. a. Stein-Hölkeskamp 2005, 112–162; Dickmann 2011a, 266–276; 2015a, 115–120; Hielscher 2021.
869 Diese Terminologie darf zumindest für die frühe Kaiserzeit als gebräuchlich gelten: Rohmann 2017, 86 f. 110.
870 Siehe Elia 1934, 299; Allison 2006, 173 Kat. 1173; Pompeji Inv. 5379. Das Stück wurde in I 10,7 (Raum 7, Nordost-Ecke) gefunden. Länge Waagbalken: 48,5 cm; Durchmesser Waagschalen: 14,5 cm. Ihre Form setzt sich aus einem horizontalen Waagebalken und den an beiden Enden angebrachten Hebelarmen mit Waagschalen zusammen. Die Form der Waage ist bereits in den frühen Hochkulturen (Ägypten, 3. Jht. v. Chr.) bekannt und nachgewiesen: Franken 1993, 69 f.; Damerow u. a. 2000, 93. Eine zweite, kleinere Waage gleichen Typs wurde in unmittelbarer Nähe gefunden (Allison 2006, 173 Kat. 1174). Ihr heutiger Verbleib ist jedoch unbekannt. Weitere Fragmente von Waagen fanden sich in der Casa del Menandro I 10,4 (Allison 2006, Kat. 970) und der Casa degli Amanti I 10,10–11 (Allison 2006, Kat. 1875).
871 Siehe Allison 2006, 118 Kat. 669; Stefani 2003, 202 Kat. P1; Pompeji Inv. 4908. Sie wurde in I 10,4 (Raum 35, Eingangsbereich) gefunden. Länge Waagbalken: 11 cm; Länge Gewicht: 3,1 cm. Der Skalenarm mit quadratischem Querschnitt endet in einem perlenförmigen Knauf. Vom Lastarm haben sich noch der Aufhänge- und zwei Lasthaken erhalten, die gerade und flach auslaufen. Das Laufgewicht besteht aus einem Blei-Kern mit Bronzeummantelung und ist als einfaches Ovoid geformt.
872 Es ist bemerkenswert, dass sich die in der Vesuvregion gefundenen Schnellwaagen zu einem einheitlichen Typus zusammenführen lassen; siehe dazu Franken 1993, 77–81. Die Unterscheidung in die Typen ‚Pompeji' und den Vorgänger ‚Valle Ponti' (spätestens seit dem letzten Viertel des 1. Jhs. v. Chr., Franken 1993, 72–77) ist nicht immer eindeutig und verweist nicht zwangsläufig auf eine Chronologie. Die Unterschiede lassen sich auch durch regionale Traditionen und unterschiedliche Hersteller erklären (so Franken 1993, 75). Der Typus Pompeji bildet den Haupttypus von Schnellwaagen in der frühen Kaiserzeit (Franken 1993, 103). Seine Verbreitung ist regional auf Campanien und Latium begrenzt und er datiert an den Beginn des 1. Jhs. n. Chr. (tiberisch) anhand der Form der zugehörigen Büstengewichte. Zur methodischen Problematik der Datierung von Kleinbronzen anhand formaler und stilistischer Beobachtungen: Franken 1994, 26.



Abb. 233: Bronzene Schnellwaage (Kat. 178).



Abb. 234: Lasthaken als Vogelköpfe (Kat. 178)



Abb. 235: Figürliches Büstengewicht (Kat. 178).

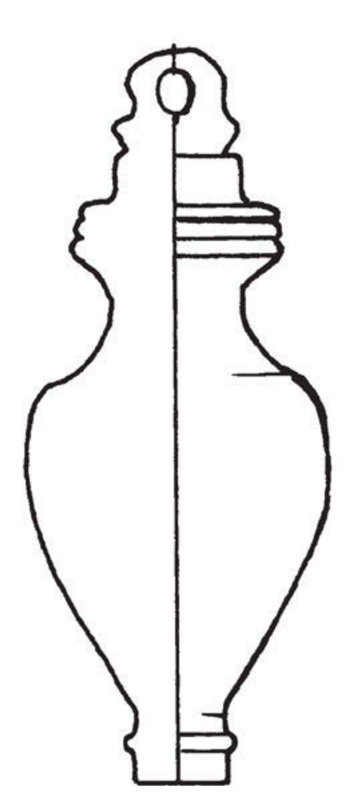


Abb. 236: Amphorenförmiges Bronzegewicht (Kat. 177).

einer runden Perle. Der Ω-förmige Doppel-Haken für die Lastkette ist an seinen beiden Enden als Vogelkopf geformt (Abb. 234).

Schnellwagen funktionieren auf der Basis des Hebelgesetztes und lassen sich seit dem 1. Jh. v. Chr. in Italien nachweisen[873]. An den Skalenarm wird das Gegengewicht (Laufgewicht) gehängt und solange verschoben, bis sich Last und Laufgewicht ausbalancieren. Das zu **Kat. 178** gehörige Büstengewicht (1292g) wurde mit viel Aufwand in der Form eines weiblichen Oberkörpers gefertigt (Abb. 235)[874]. Dieses figürliche Gewicht lässt sich ikonografisch der Gruppe „bekränzte Frauen mit Mittelscheitelfrisur“[875] zuordnen. Sie trägt einen Efeukranz, doch kann nicht sicher als Mänade oder Bacchantin identifiziert werden[876]. Franken schlägt für diese Frauenköpfe eine Deutung als Libera vor[877]. Efeubekränzte Frauen (und Jünglinge) sind ein häufig auftretendes Motiv für Büstengewichte[878], denen zumeist eine glückverheißende Aufgabe oder magisch-apotropäische Funktion zugeschrieben wird[879].

---

873 Zu den mathematischen und physikalischen Grundprinzipien des Hebelgesetzes und seinem Ursprung (Aristoteles, Aristophanes, Vitruv), siehe Damerow u. a. 2000, 93–108; Rohmann 2017, 83–110. Zur Datierung der Waagen außerdem: Franken 1994, 13 f.; 1993, 70.

874 Büstengewichte sind die zahlenmäßig größte Gruppe der Laufgewichte und nur in Ausnahmefällen vor der römischen Kaiserzeit dokumentiert: Franken 1994, 19. Ein Büstengewicht und eine dazugehörige Waage sind in nur 16 Fällen gemeinsam erhalten, getrennt voneinander treten beide wesentlich öfter auf. Die Gewichtsspanne römischer Büstengewichte liegt zwischen 100 g und 3,5 kg, das Gros des Materials liegt aber zwischen 500 g und 2 kg (Franken 1994, 24).

875 Franken 1994, 42 f.

876 Zum einen unterscheiden sich die Mänaden aus anderen Gattungen der bronzenen Kleinkunst (z. B. bei den Fulcra) deutlich von dieser unbewegten Darstellungsweise, zum anderen sind nur sehr wenige dionysische Figuren im Kontext der Büsten- und Kopfgewichte überliefert.

877 Franken 1994, 43. Das Götterpaar Liber und Libera war ein wichtiger Bestandteil des plebejischen Kultes. Auch wenn efeubekränzte Frauen an den Liberalia Kuchen mit Honig opferten (Prescendi 1926, 68–76; Prescendi 1999, 135 f.; Cic. Att. 6. 1. 12), ist es schwer nachweisbar, dass es sich bei dem Büstengewicht um die Darstellung der Libera handelt.

878 Franken 1994, 55. Franken interpretiert den Efeukranz der Jünglinge gemeinsam mit der ‚polykletischen‘ Frisur als Attribut des Merkur und die Büsten als mögliche Darstellungsvarianten des Gottes (Franken 1994, 55 f.).

879 Franken 1994, 34–66. Das ikonografische Spektrum ist breit gefächert und reicht von Göttern und Heroen über Athleten, Frauen mit Modefrisuren hin zu Kinder- und Afrikanerköpfen. Nur wenige Motive haben eine direkte oder

Genormte und mit Blei gefüllte Gewichte in Form einer Büste[880] zu gestalten, bedeutet einen enormen Aufwand. Das gewählte, ‚nichtganzfigurige'[881] Wiedergabeformat der Büste besitzt den Vorteil, dass sich viele Bildinformationen und ikonografische Details kompakt darstellen lassen. Im Fall von **Kat. 178** gibt der Büstenabschnitt unter anderem Informationen über das biologische Geschlecht der dargestellten Person. In anderen Fällen dienen z. B. Gewänder, Felle oder Militaria als ikonografische Verweise auf die oder den Dargestellten. Zudem besitzt das Büstenformat den metrologisch-funktionalen Vorteil, dass sich der untere, gleichmäßig geformte Büstenabschnitt ideal mit einem genormten Blei-Kern befüllen lässt[882]. Möglicherweise hat sich diese Form deshalb gegenüber den Kopfgewichten im Laufe der Zeit durchgesetzt[883]. Eine Verwandtschaft der Büstengewichte mit den großformatigen Porträtbüsten ist unplausibel[884], vielmehr gehören sie zur Gruppe der ‚decorative busts', die an Gefäßen, Möbeln, Geräten und in der Kleinkunst weitverbreitet sind[885]. Beispiele finden sich auch im Material aus Insula I 10, z. B. an den Medaillons der Klinen **Kat. 012–013** (Abb. 29) oder der Silberphiale **Kat. 128** (Abb. 185b).

Das Gewicht von **Kat. 178** besteht aus einem Blei-Kern und einer Ummantelung aus Bronze. In seiner toreutischen Qualität steht es nicht hinter figürlichen Bronzen zurück[886], da es unter anderem mit aufwendigen Kalt- und Einlegearbeiten in hellerem Metall (Silber oder Zinn) gefertigt wurde. Für die kreisrunden Fehlstellen in der Mitte der Augen lassen sich Intarsien aus farbigen

---

indirekte Verbindung zum Anwendungsbereich der Schnellwaagen (Franken 1994, 55. 77). Merkur ist mit Abstand das häufigste Motiv, was sich mit der merkantilen Nutzung der Waagen erklären lässt (Franken 1994, 39 f. 54). Hercules ist nach Merkur der am zweit häufigsten dargestellte Gott/Heros. Er lässt sich als Sinnbild aller Kräfte im physikalischen Sinne des ‚Etwas-bewegen-Könnens' (Philipp 1979, 137 f.), als Symbol für Arbeit (inklusive merkantiles Arbeiten) mit Bezug auf seine 12 Taten oder als Schutzherr der Reisenden und Gewährsmann unverhoffter Gewinne (Franken 1994, 55) deuten. Zu kleinen Büsten gepanzerter Männer mit Lorbeerkranz (‚Typus Kaiser') siehe Franken 1994, 55. Es sind keine Kaiserporträts, sondern kaiserähnliche Darstellungen. Hierfür gibt es zwei Interpretationsvorschläge: das ‚Kaiserbild' als Garantieversprechen für eine Normierung der Gewichte (Philipp 1979, 137 f.) oder als Loyalitätsbekundung der Händler, da sie Profiteure augusteischer/frühkaiserzeitlicher Friedenspolitik waren (Prosperität, Glück etc.): Franken 1994, 54 f. Zur Ikonografie der selteneren Kopfgewichte, die sich bevorzugt im Sujet der Götterwelt bewegt (z. B. Jupiter Ammon, Merkur, Flussgötter, Venus), siehe Franken 1994, 67–82.

880 Zur Büste als dreidimensionales Wiedergabemedium von Bildinformationen, ihrer Entwicklung und Forschungsdiskussion siehe Kockel 1993; Motz 1993, 4–7; Neudecker 1997; Fittschen 2001, 213–217; Fejfer 2009, 236–239. Zu der eigenständigen, freistehenden Gattung der Skulptur entwickelt sich die Porträt-Büste seit der 2. Hälfte des 1. Jhs. v. Chr. (Fittschen 2001, 217; Laube 2008, 774). Hinsichtlich der Entwicklungsgeschichte der Büsten sei an dieser Stelle auf die Arbeit von Anne Kleineberg, Kaiserliche Bildnisbüsten römischer Zeit. Funktion – Kontext – medialer Charakter (in Druckvorbereitung) verwiesen.

881 Vgl. Neudecker 1997, 826.

882 „Bevor er (der Toreut) jedoch mit der abschließenden Kaltarbeit begann, kam bei den Gewichten ein weiterer Arbeitsschritt hinzu. Durch eine annähernd quadratische Öffnung an der Büstenrückseite entfernte er, soweit es ging, den Gusskern aus Ton und ersetzte ihn durch eine Füllung aus Blei. Die Öffnung wurde anschließend durch ein Bronzeplättchen sorgfältig verschlossen und zusammen mit der übrigen Kaltarbeit so beigeschliffen, daß [sic!] sie heute z. T., besonders an stärker oxidierten Stücken, nur noch mit Mühe zu erkennen ist" Franken 1994, 23.

883 S. u.

884 Franken bestimmt die bronzenen Büstengewichte nach der Definition von Frenz (1985, 4.) als ‚echte Büsten' (Franken 1994, 19 Anm. 7). Er vergleicht Büstengewichte mit den groß- und kleinformatigen Porträtbüsten der römischen Kaiserzeit auch hinsichtlich ihrer formalen Entwicklung (Zunahme des Büstenabschnittes), lediglich Maßstab und Stil sind verschieden (Franken 1994, 19. 26–28). Seit dem 1. Jh. v. Chr. sind Schnellwaagen vermehrt nachweisbar. Die Büstengewichte kommen hingegen erst im 1. und 2. Jh. n. Chr. vermehrt auf (Franken 1994, 27 f.). Es ist oft zu beobachten, dass „zahllose Köpfe und Büsten, die zuerst als Appliken an Bronzestatuen, Möbeln und Geräten, als Parfümbehälter, Porträtbüsten, Dreifußaufsätze oder anderes dienten, [...] nachträglich durch das Anbringen einer Öse und das Einfüllen von Blei für die Verwendung als Gewicht hergerichtet" wurden (Franken 1994, 19). Es scheint ein vorrangiges Ziel gewesen zu sein, das Gestaltungselement Bild an einem neu aufkommenden Gerät zu platzieren.

885 Als bildliches Gestaltungselemente haben Büsten ihren Ursprung im 4. Jh. v. Chr. Aus der Edelmetallgefäßproduktion stammend entwickelten sie sich insbesondere seit dem Hellenismus zu einer beliebten Form der Verzierung: Barr-Sharrar 1987, 159. Sie werden als „high relief image in human form emerging from the shoulders up out of a circular background" definiert (Barr-Sharrar 1987, 1).

886 Zu Herstellungsverfahren und technischen Beobachtungen: Franken 1994, 23–26; Damerow u. a. 2000, 93–108.

Steinen oder Glas vermuten. Alles in allem gehört dieses Stück zu den technisch qualitätvollsten Exemplaren seiner Gattung und war entsprechend wertvoll[887]. Die Verwendung eines solchen kostbaren Objektes zeigte die finanzielle Prosperität des Händlers an. Allein durch die Präsenz der Materialien und figürlichen Formen wirken Büstengewichte nicht nur auf den Händler, sondern auch auf den Kunden, wenn er diese zu sehen bekam[888].

Abschließend werden an dieser Stelle zwei weitere Bronzegewichte aus Casa del Fabbro (I 10,7) (**Kat. 177**) betrachtet, deren Gestaltung im Vergleich zu **Kat. 178** zurückgenommen ist. Sie gehören zu den Schiebegewichten von Schnellwagen[889], die dazugehörigen Geräte sind allerdings nicht gefunden oder dokumentiert. Aufgrund ihrer geringen Größe und ihres geringen Gewichts gehörten sie zu kleineren Waagen für geringere Mengen. Ihre Form ähnelt einer henkellosen Amphora, die in einem deutlich akzentuierten, einfach gekerbten Knauf endet (Abb. 236). Die breite Schulterpartie geht in einen schmalen, kurzen Hals über, der in einer leicht profilierte Mündungslippe ausläuft. Den oberen Abschluss bildet ein zylindrischer Pfropf mit einer Öse zum Aufhängen. Ornamente oder Figuren sind nicht aufgebracht. Auch bei dem silbernen Gewürzstreuer aus der Casa del Menandro (I 10,4) (Abb. 186 unten) ist die Form der Transportamphora decorativ verwendet. Wie bei dem kleinen Glasflakon aus I 10,1 (Abb. 92a–b) fehlen die charakteristischen Henkel. Ob es sich hierbei um eine Anspielung auf die Form eines Transportgefäßes oder um eine zufällige Ähnlichkeit handelt, ist schwer zu entscheiden.

9.4 Zusammenfassung der Küchen- und Haushaltsgeräte

Auch wenn nur wenige und sehr unterschiedliche Einzelobjekte aus Küche und Haushalt hier analysiert wurden, wird trotzdem deutlich, dass auch in diesem einfachen Nutzungskontext decorativ gestalteten Objekte zu finden sind. Ihr Decor besteht unter anderem aus kostbaren Materialien wie weißem Marmor oder Silber. Gegenstände sind figürlich als menschliche Finger oder als Büsten (mythologischer Wesen?) geformt. Bei den Sieben lassen sich durch Lichteffekte Ornamente und Inschriften auf besondere Weise erfahren. Dies zeigt, Gegenstände für banale Handlungen wie das Wiegen von Ingredienzien (oder Waren), das Mörsern von Zutaten oder das Filtern von Wein waren aufwändig designt.

10. Von der Analyse zur Synthese. Die Kleinfunde aus Insula I 10 im pompejanischen Vergleich

Dieses Kapitel richtete einen detaillierten und streng analytischen Blick auf die Funde der Insula I 10. Erarbeitete Gestaltungsphänomene lassen sich dann im Folgenden unter verschiedenen Gesichtspunkten zusammenfassen, um einen Einblick in antikes Objektdesign zu gewähren. Die u. a. von Maiuri, Allison und Stefani dokumentierten, aufgearbeiteten und an dieser Stelle untersuchten Objekte geben keinen vollständigen Einblick in die Ausstattung pompejanischer Häuser und die Gestaltungsmöglichkeiten römischen Hausinventars. Dennoch bildet das Fundspektrum aus Insula I 10 einen heterogenen Querschnitt der materiellen Kultur Pompejis im Jahr 79 n. Chr. ab, auch weil es sich ausdrücklich nicht um ein exklusives, luxuriöses oder einzigartiges Fundspektrum handelt – mit Ausnahme des Silberschatzes aus I 10,4.

887 Franken 1994, 24. Franken (1994, 115) sieht hierin einen Ausdruck von Wertschätzung in der Antike, präzisiert aber nicht, wem oder was gegenüber.
888 Dies schließt Franken (1994, 55) in seiner Interpretation aus.
889 Eine Zusammenstellung findet sich bei Mutz 1983, 47–53.

Die Puteale (**Kat. 001–003**) gehören beispielsweise zu den einfachen Vertretern ihrer Gattung, während zahlreiche aufwändiger decorierte oder materiell hochwertigere Beispiele bekannt sind. Die in Pompeji weit verbreiteten Bleifässer wie z. B. **Kat. 005** wurden von der Forschung lediglich nicht hinreichend wahrgenommen, gehören aber zum Inventar zahlreicher Wohnhäuser. Sonnenuhren und Tische aus Marmor sind bemerkenswerte Ausstattungselemente (**Kat. 006–010**), die in nahezu identischer Machart in anderen Häusern der Stadt anzutreffen sind. Gleiches gilt für die bronzenen Beschläge und Möbelfragmente (z. B. von Tischen, Klinen, Hockern etc.) sowie für Kohlebecken (**Kat. 011–032**). Sie alle sind nicht herausragend luxuriös, aber durchaus ästhetisch reizvoll und durchdacht gestaltet, wie darüber hinaus auch die Ton- und Bronzelampen, Kandelaber, Gefäße und weitere *instrumenta domestica* aus Insula I 10. Ein kursorischer Vergleich mit den Objekten in den Magazinen Pompejis, im MANN oder in der Sekundärliteratur zeigt, dass andere Stücke aus der Vesuvregion durchaus noch aufwändiger, mit einer raffinierteren Form, mit selteneren Materialien oder mit prächtigerem Ornament- und Bildschmuck gestaltet sein konnten[890].

Als exzellent oder ‚besonders' lassen sich nur wenige Objekte aus Insula I 10 bewerten. Hierzu zählt das bronzene Labrum (**Kat. 004**), das nicht im Kontext eines Wasserspiels gefunden wurde (üblich wären marmorne Labra mit Brunnenfiguren, Tischen etc. im Atrium), der Krug mit figürlichem, ikonografisch einzigartigen Griffdesign (**Kat. 072**) sowie das bronzene Sieb (**Kat. 176**) mit Hersteller- und Besitzersignaturen. Doch das Ziel dieser Arbeit ist nicht die Suche nach den exklusivsten Stücken jeder Gattung oder der einzelnen Haushalte, sondern eine heuristische Analyse der Funde einer Insula. Dass es sich bei den Objekten aus Insula I 10 nicht um eine nach Qualität, Luxus und Exklusivität selektierte Materialbasis handelt, ist für die Auswertung der Objekte zwingend von Vorteil. Es wird sich zeigen, dass Gestaltungsstrategien, mithin ein elaboriertes Design, nicht nur bei herausragenden Einzelstücken zu beobachten sind, sondern auch bei Objekten, die für einen repräsentativen, größeren Teil der materiellen Kultur Pompejis (und der frühen Kaiserzeit) stehen. Folglich beanspruchen die in der sich anschließenden Synthese formulierten Beobachtungen zum antiken Objektdesign pompejanischer *instrumenta domestica* eine allgemeinere Gültigkeit.

890 Einen Einblick geben z. B. Biroli Stefanelli 1990; 1991; 1992; De Carolis 2007; Tassinari 2009a.

Teil IV: Das Design pompejanischer *instrumenta domestica*

Im Folgenden stehen objekt- und gattungsübergreifende Gestaltungsphänomene im Mittelpunkt der Untersuchung. Die zu Beginn der Arbeit systematisch eingeführten Gestaltungselementen (Form, Material, Ornament und Bild) und ihre Wirkungen auf die Objektqualitäten stellen den Ausgangspunkt der folgenden Betrachtungen dar. Zwar werden die funktionale, ästhetische und semantische Qualität eines Gegenstandes analytisch geschieden, auch wenn sich diese Qualitäten sowohl im Produktions- wie insbesondere im Rezeptionsprozess immer schon aufeinander bezogen sind. Darüber hinaus geht es im Folgenden zudem um die ganzheitliche, durch mehrere Gestaltungselemente zugleich beeinflusste Erfahrbarkeit der Dinge. Insofern ist nicht nur die visuelle, sondern auch die manuell-haptische Wahrnehmung relevant. Ziel ist, am Inventar der Insula del Menandro (I 10) ein Verständnis für antik-römisches Objektdesign[1] pars pro toto zu entwickeln.

1. Zum Umgang mit Formen

Unter dem Begriff der Form wurde die Gesamterscheinung der Dinge (Gesamtform) und die Art, wie sich Objekte aus mehreren Teilen (Einzelformen) zusammensetzen, beschrieben. Aus dieser Analyse resultieren zwei Beobachtungen für den Umgang mit diesem Gestaltungselement. Zum einen gibt es bei der Komposition von Einzelformen diverse Möglichkeiten, visuelle Übergänge und Brüche an einem Objekt ästhetisch zu gestalten, zum anderen lässt sich unter dem Begriff ‚interobjektive Übertragung' das Phänomen zusammenfassen, dass die Gesamtform eines Gegenstandes, z. B. eine Amphora, auf ein anderes Objekt mit anderer Funktion (z. B. einen Gewürzstreuer) übertragen wird.

1.1 Formenkompositionen

Die menschliche Wahrnehmung setzt komplexe Objekte aus einfachen Einzelformen zusammen, weshalb insbesondere Übergangsbereiche Orte visueller Aufmerksamkeit sind[2]. Die Gestaltung der Formenübergänge unterliegt dabei anscheinend einer systematisierbaren Regelhaftigkeit.

Überwiegend tritt eine integrative Formenkomposition auf, die in verschiedenen Varianten Teilformen optisch miteinander verbindet und störende, visuelle Brüche kaschiert. Dies veranschaulicht die Verwendung eines geschwungenen Ringprofils an zwei Objektteilen. Durch die Abfolge horizontaler Erhebungen und Kerben entstehen rhythmisierende Decorationen, die den exakten Anstoßpunkt zweier Teilformen verbergen. Beispielsweise bei dem Räucherbecken **Kat. 029** (Abb. 43a–b) wirken der Sockel und das obere Schälchen aus einem Guss. Auch bei dem Bronzekandelaber **Kat. 056** vermindert das Ringprofil, das beide Teilformen schmückt, den optischen Bruch zwischen dem schlanken, vertikal kannelierten Schaft und dem horizontal ausladenden Kopf (Abb. 78).

Eine andere Variante integrativer Formenkomposition ist das Ästhetisieren der Übergangsbereiche durch auseinanderstrebende Hüllblätter. Die Füße des Bronzetisches **Kat. 010** (Abb. 23) entspringen beispielsweise ebensolchen. In deutlich kleinerem Format und anderem Material wiederholt sich dieses Gestaltungsphänomen bei den silbernen Mensulae **Kat. 131** (Abb. 187a). Ihre Raubtierbeine enden in drei dezent angegebenen, sich öffnenden Blättern, auf denen die runde

1 Zum Designbegriff siehe Teil II Kap. 4.
2 Siehe dazu Teil II Kap. 1.

https://doi.org/10.1515/9783110788075-004

Deckplatte ruht. Das gleiche Motiv der aus Hüllblättern entwachsenden Standbeine ist auch bei den Bronzekandelabern **Kat. 057** und **Kat. 058** zu beobachten (Abb. 80. 82). Bei anderen Objekten ist die Formenkomposition noch aufwendiger inszeniert. Bei dem bronzenen Klapptisch **Kat. 011** wächst aus zwei sich auftrennenden Hüllblättern mit tauschierten Ornamenten das als vollständiger Unterschenkel eines Huftieres gebildete Tischbein (Abb. 24a–b). Die Raubtierpfoten des runden Kohlebeckens **Kat. 031** sind nicht nur von zwei zu den Seiten strebende Hüllblätter umfangen (Abb. 24a–b), sondern es entspringen aus ihnen auch Voluten und ein Löwenkopf, die alle zusammen den Kessel zu tragen scheinen. Sowohl die Übergänge von Standfüßen zum Objekt als auch die Ansatzpunkte von Griffen sind integrativ gestaltet. Die Henkel der silbernen Kantharoi **Kat. 107** sind das eindrücklichste Beispiel hierfür. Diese Griffe in Form eines Pflanzenstieles entwachsen aus einer fünfblättrigen Blüte am Gefäßkörper (Abb. 158c). An diesem Stiel sitzt ein Fruchtknoten, aus dem der von Hüllblättchen umfangene, herzförmige Henkel rankt. In einer dezenteren Variante tritt dieses Motiv auch bei der Silberkelle **Kat. 134** auf (Abb. 193b). Ihr Griff ist mit floralen Ornamenten überzogen. Am oberen und unteren Ende trennen sich seitlich zwei einfache, im flachen Relief gearbeitete Hüllblätter auf. Sehr ähnlich sind die Griffe der tiefen Schalen **Kat. 120** (‚heavy service') mit einem Hüllblattmotiv gestaltet. Der Einsatz vegetabiler Ornamentik an Griffen und Füßen schafft verschiedene visuelle Effekte. So führen die in eine Richtung wachsenden Blätter durch ihre visuelle Dynamik das Auge von einem Formelement zum anderen, z. B. von den Füßen nach oben zum Objekt oder vom Objektkörper hin zum Griff. Wie bereits angeführt kaschieren Blüten und Blätter den Anschlusspunkt zweier Einzelformen. Trotz der bisweilen sehr schematischen Gestaltung übernehmen die jeweiligen Hüllblätter ihre naturgegebene Eigenschaft, dass etwas aus ihnen wächst und entspringt, auch im Konzept des Objektdesigns[3].

Eine andere Strategie, um Teilformen eines Objektes optisch miteinander zu verbinden, ist die Gestaltung der Formenübergänge mittels plastisch geformter Vogelköpfe. Das Motiv tritt häufig an Gefäß- und Gerätgriffen von Silberobjekten auf, z. B. an dem Silberspiegel **Kat. 146** (Abb. 206), an der großen Muschelschale **Kat. 085** (Abb. 125), an den Griffschalen **Kat. 126** (Abb. 182), an dem Krug **Kat. 070** (Abb. 113), an den Kännchen **Kat. 078** (Abb. 105) sowie an den Tellern des ‚light service' **Kat. 078** (Abb. 170). Bei diesen Beispielen geht der Griff an seinem oberen Ende seitlich in zwei schlanke Vogelhälse über, die sich an den Gefäßkörper bzw. die Gefäßöffnung anschmiegen. Das Gestaltungsphänomen zeigt sich nicht exklusiv bei Silberobjekten, sondern tritt ebenso am Griff des Bronzekrugs **Kat. 069** (Abb. 109) auf. Auch anderen Teilformen eines Objektes, z. B. die Füße des bronzenen Kohlebeckens **Kat. 032** (Abb. 50), sind mithilfe dieser Tierformen optisch aneinandergesetzt[4]. Die Gruppe der Vogelköpfe an Objekten lässt sich keiner Vogelart konkret zuweisen und auch eine symbolische Bedeutung lässt sich nicht ausmachen. Die aus der Natur entlehnten Motive eignen sich als Gestaltungselemente insbesondere, da sich ihre geschwungene, flexible Form an verschiedenen gestalterische Bedürfnisse anpasst, ohne dass das Resultat unnatürlich oder verfälscht erscheint. In dieser ästhetischen Wirkung und Gestaltungslogik ähneln sie den Hüllblättern, die ebenfalls einen ornamenthaften, jedoch verständlichen Anknüpfungspunkt zweier Einzelformen bilden.

Neben Hüllblättern und Vogelköpfen sind insbesondere die verschiedenen Attaschen zu nennen, mit denen Griffe oder bewegliche Henkel mit dem Gefäßkörper verbunden sind. Besonders beliebt sind hier florale Motive. Die Attaschen des kleinen Bronzekrugs **Kat. 071** (Abb. 110) und die der drei Bronzekannen mit Deckelverschluss **Kat. 075** (Abb. 119) sind als einfache, nach unten hängende Blätter gestaltet. Die silbernen Krüge **Kat. 070** (Abb. 113) und **Kat. 073** tragen hingegen an gleicher Stelle symmetrisch komponierte Arrangements aus einzelnen Blüten und Knospen. Die Attaschen der beweglichen Henkel von Situla **Kat. 125** (Abb. 180) zeigen eine gesprengte Palmette

3 Allgemein zum Vegetabilen als Decor-Phänomen siehe Teil IV Kap. 7.

4 In seltenen Fällen, wie bei den Griffschalen Kat. 126 und der Silberkelle Kat. 134 schließt das Motiv der ausschwingenden Vogelköpfe das äußere Ende eines Griffes ab. Außerdem sind die Lasthaken der Schnellwaage Kat. 178 ebenfalls als Vogelköpfe geformt.

zwischen zwei kreisrunden, achtblättrigen Blüten. Eine besonders aufwändig und individuell mit Ornamenten gestaltete Attasche weisen die Griffschalen **Kat. 085. 087. 089** auf (Abb. 134–136). Ihre Beschläge besitzen eine komplexe Form, der sich jeweils das Akanthusranken-, das Blütenblätter- und das Palmetten-Motiv perfekt anpassen. Attaschen tragen jedoch nicht nur vegetabile, sondern auch figürliche Motive. Beliebt waren insbesondere frontal ausgerichtete Masken und Köpfe. So tragen die Tischamphoren **Kat. 079–080** sowie die Kanne **Kat. 074** anthropomorphe Masken, deren Ikonografie nicht sicher zu bestimmen ist (Abb. 114–116). Auch Tierköpfe sind vertreten, wie die Widderkopf-Attaschen des silbernen Modiolus **Kat. 097** (Abb. 148c) und das zoologisch breit aufgestellte Spektrum der ‚vasi a panieri'-Attaschen **Kat. 122–124** (Abb. 174–178) zeigen. Hier setzen die beweglichen Henkel hinter antithetisch ausgerichteten und plastisch modellierten Tierköpfen von Hunden, Delfinen und/oder Vögeln an. Deutlich seltener als diese Teilfiguren sind ganze Figuren oder Figurengruppen auf Gefäß-Attaschen. Die Bronzekanne **Kat. 076** (Abb. 118) trägt eine Sphinx am unteren Ende ihres Griffes und die Henkel der silbernen Modioli **Kat. 098** setzen in Form eines geflügelten Eros am Gefäßkörper an (Abb. 149d). Beispiele für mehrfigurige Gruppen auf Attaschen sind Eros und Esel auf einer bronzene Kanne **Kat. 069** (Abb. 109) und die einen ‚toro marino' reitende Nereide auf einem Bronzekrug **Kat. 072** (Abb. 117). Die Gefäße aus Insula I 10 verweisen auf eine variantenreiche Attaschengestaltung bei (Metall-)Gefäßen. Der Anschlusspunkt zweier Formenelemente wird zu einem Designelement, das sowohl der Funktionsweise der Gefäße als auch der Aufmerksamkeit des Benutzers Rechnung trägt. Anders als die zuvor beschriebenen Hüllblätter kaschieren die Attaschen den Formenübergang nicht, sondern nutzen ihn als einen Präsentationsort von Ornamenten und Bildern[5], die zwangsläufig bei der Benutzung der Objekte (mehr oder weniger bewusst) wahrgenommen werden.

Die beschriebenen Varianten der integrativen Formenkomposition (Ringprofile, Hüllblätter, Vogelköpfe, Attaschen) sind wesentlich häufiger an den Funden aus Insula I 10 zu finden als eine rein additive Komposition von Einzelformen. Die Sockel mit Raubtierpfoten des Marmortisches **Kat. 007** setzen als eines der wenigen Beispiele unmittelbar an das kannelierte Tischbein an (Abb. 14b). Gleiches gilt für die Löwenfüße der Sonnenuhr **Kat. 006** (Abb. 13), die auf der Sockelplatte des Horologiums stehen und ohne einen ornamental oder figürlich gestalteten Übergang vor die Hohlkugel mit Ziffernblatt gesetzt sind. Die bronzenen Hockerfüße **Kat. 015–019** (Abb. 33–34) enden in einem kreisrunden Abschluss und waren demnach an ein heute verlorenes Rundholz angefügt. Ohne eine decorativ kaschierende Ornamentik sitzt auch die kleine Figur eines Knaben auf dem Deckel der Pyxis **Kat. 060** (Abb. 86). Durch die Aneinanderfügung von Einzelformen bleiben die jeweiligen Einzelteile als solche deutlich wahrnehmbar und der so erzeugte, visuelle Bruch betont die Einzelformen[6]. Besonders unharmonisch wirken die angefügten Elefantenköpfe der silbernen Untersetzer **Kat. 132** (Abb. 188a). Auch sie lassen eine decorierte Überleitung zwischen Fuß und Abstellfläche vermissen. Gleichzeitig verdecken die Köpfe das fein ausgearbeitete und teilvergoldete Eierstabornament.

Eine organische Inkorporation von Einzelformen, Ornamenten und Bildern, die ein homogenes Gesamtbild eines Gegenstandes ohne erkennbare Teilformen erzeugt (integrale Formenkomposition) bleibt hinsichtlich der Funde aus Insula I 10 die Ausnahme. Ein Beispiel ist das Fragment eines bronzenen Lampenuntersetzers mit Löwenfüßen **Kat. 059** (Abb. 85). Die Raubtierpranken sind nicht wie bei dem Marmortisch **Kat. 007** (Abb. 14b) vor das Standbein gesetzt und wachsen auch nicht aus Hüllblättern wie bei den Kohlebecken **Kat. 031** (Abb. 48), sondern sie verbinden

---

5 Ähnliches konnte Kéi (2018, 143–164) bereits für attische Gefäße beobachten, jedoch beschreibt sie diesen Bereich der Objekte als „visually less accessible" (Kéi 2018, 164).

6 In seinen Essays zu Kunst und Ästhetik widmet sich Georg Simmel Gefäßhenkeln aus kunsphilosphischer Perspektive eingehend. Das Ansetzen der Henkel markiert für ihn, „dass der Henkel von äusseren Mächten, aus einer äusseren Ordnung der Dinge herangesetzt ist, sie lässt seine aus der reinen Kunstform herausreichende Bedeutung hervortreten" (Simmel 1919, 117). Dort heißt es ebenso „Und zwar muss der Henkel die praktische Funktion nicht nur tatsächlich üben können, sondern er muss dies auch durch seine Erscheinung eindringlich machen".

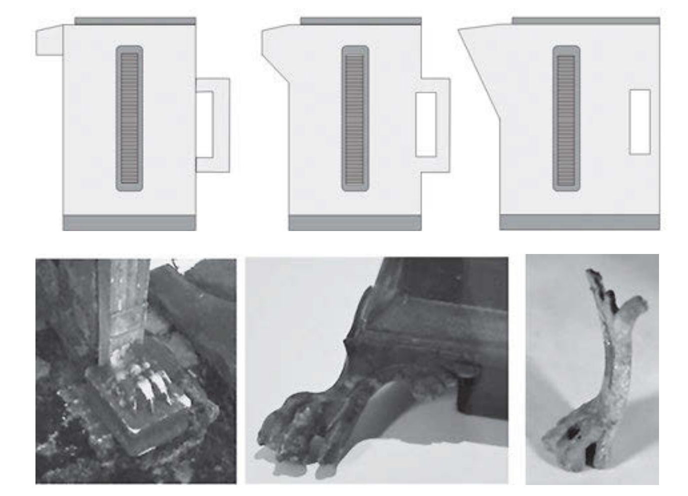


Abb. 237 a–b:
a: Additive, Integrative und Integrale Formenkomposition (v.l.n.r.); b: antike Umsetzung.

sich nahtlos mit den flachen Standbeinen. Eine vergleichbare Gestaltung zeigen die Kandelaber **Kat. 055–056** (Abb. 77), deren drei als Schilfrohre gestaltete Standfüße nicht separat angestückt oder mit Übergangselementen angesetzt sind, sondern nahtlos in den Schilfrohrschaft übergehen. In diesen seltenen Fällen der integralen Komposition aus Objekt-, Pflanzen- und Tierformen verschwindet die Grenze zwischen Gegenstand und Gestaltungselement (Ornament/Bild) vollständig.

Mit den drei Modi der Formenkomposition (integral, additiv und integrativ) lässt sich systematisch beschreiben, wie sich komplex aufgebaute Gegenstände aus einzelnen Formelementen zusammensetzen und wie Übergangsbereiche inszeniert oder kaschiert werden (Abb. 237a–b). Die Analyse des Materials aus Insula I 10 hat gezeigt, dass der integrative Umgang mit Formen, also das Ästhetisieren von Übergängen mit verschiedenen Mitteln, als ein Designphänomen heraussticht. An den Stellen, an denen Henkel, Griffe, Füße oder andere Teilformen an Objekten ansetzen, sind Ornamente, Figuren und Bilder platziert, um so die visuelle Erfahrbarkeit eines Objektes positiv zu steigern. Hierfür griff man gattungsübergreifend auf vergleichbare Strategien zurück.

1.2 Interobjektive Formenübertragung

Der Begriff der ‚interobjektiven Formenübertragung' bezeichnet eine Gestaltungsstrategie, bei der die Gesamtform eines Gegenstandes an das Aussehen eines vollkommen anderen Gegenstandes angelehnt ist. Im Unterschied zu pflanzen-, tier- oder menschenartigen Objekten geschieht die Formenübertragung nicht zwischen Lebewesen und Gegenstand, sondern zwischen zwei verschiedenen Dingen. Das Design spielt mit der Funktion von Objekten und der Zeichenhaftigkeit von Objektformen, insofern mit ihrer indexikalischen Referenzebene[7]. Ein Gebrauchsgegenstand kann allein durch seine Form auf seine Funktion verweisen. So lässt sich z. B. eine Lampe bzw. die Form einer Lampe allein als Hinweis auf das Beleuchten begreifen. Doch welchen Hinweis gibt ein Objekt, z. B. ein Ohrring, in Form einer Lampe? In der Antike ist diese Art der Objektgestaltung geläufig, denn bereits in geometrischer Zeit sind beispielsweise Tongefäße in der Form von Körben, Schuhen oder Getreidespeichern gefertigt[8]. Vergleichbares findet sich auch unter den Kleinfunden aus Insula I 10.

Das erste Beispiel sind die silbernen Untersetzer **Kat. 131** (Abb. 187a. 188a), die eine Miniaturvariante der runden, dreibeinigen Tische (*mensae delphicae*) aus der Vesuvregion darstellen (vgl. Abb. 189–191). Die Gestaltung silberner Untersetzer als Miniatur-Tische wiederholt sich unter

7 Siehe dazu Teil II Kap. 2.
8 Haug 2018, 106–110.



Abb. 238: Silberobjekte aus Moregine bei Pompeji.

anderem bei den silbernen, vierbeinigen Untersetzern aus dem Silberschatz von Moregine[9]. Diese Mensulae sind nicht rund und dreibeinig, sondern vierbeinig mit rechteckiger Platte (Abb. 238). Sie geben eine verkleinerte Version der marmornen Atriumstische (Mensa) z. B. **Kat. 007** wieder (Abb. 14a). Ebenfalls aus der Gruppe der silbernen Tischgeräte stammt der Gewürzstreuer **Kat. 129** (Abb. 186), der eine verkleinerte Version einer Transportamphora verkörpert. Bei dem Marmortisch **Kat. 007** (Abb. 16. 18a–b) trägt hingegen eine Herme die Tischplatte. Eine Herme, ursprünglich ein griechisches Kultbild, ist ein architektonisches Stützelement und seit spätrepublikanischer Zeit ein freistehendes Ausstattungsobjekt in Wohnhäusern[10].

Bei all diesen Beispielen lassen sich bestimmte Formen (z. B. *mensae delphicae*) in einen neuen Funktionskontext (Untersetzer) transferieren. Die Gegenstände besitzen zwar die gleiche Form wie ihr Vorbild, unterscheiden sich aber in der Größe, dem Material und bisweilen auch Ornament- und Bildschmuck. Doch wurde die Funktionsweise im Vergleich zu den ‚Vorbildern' nur leicht modifiziert, bisweilen kommt es zu bemerkenswerten Parallelen hinsichtlich der praktischen Verwendung. Die kleine silberne Amphora **Kat. 129** dient wie die tönernen Transportamphoren der Aufbewahrung von Gewürzen. Statt in einem Baukontext übernimmt die Herme des Marmortisches **Kat. 007** eine tragende Funktion an dem Möbelstück und auch die silbernen Untersetzer **Kat. 131** tragen und präsentieren Gefäße, wie die runden dreibeinigen Tische, denen sie nachempfunden sind. Offensichtlich lassen sich bekannte und erprobte Objektformen übertragen und für andere Funktionskontexte umsetzen. Das Objektdesign vermittelt die Nutzungsweisen durch visuelle Referenzen auf ein formal verwandtes Objekt. Darüber hinaus können solche Anspielungen auf bekannte Formen Aufmerksamkeit, Verwunderung oder Belustigung erzeugen, da die Dinge auf den ersten Blick nicht das sind, was sie vorgeben zu sein[11].

---

9 Mastroroberto 2006, 224–237.

10 Siehe dazu Teil III Kap. 2.2.

11 Bei einigen Beispielen aus Insula I 10 fällt die visuelle Referenz auf andere Objektformen nicht sofort auf, sondern es handelt sich vielmehr um ein Spiel mit formalen Ambiguitäten. Entsprechende Vergleiche zeigen, dass ihre Gestaltung nicht zufällig, sondern bewusst einem Vorbild entlehnt ist. Hierzu zählen beispielsweise die Puteale Kat. 001–003 mit einer Formverwandtschaft zu Rundaltären. Bei anderen Zisterneneinfassungen aus der Vesuvregion lässt sich der Konnex anhand einer Sakralarchitektur entlehnten Ornamentik stärker verdeutlichen. Ähnliches gilt für die Köpfe

2. Zum Umgang mit Materialien

Dass unter anderem Trinkgefäße aus wasserfesten, Lampen aus nicht brennbaren und Werkzeuge aus widerstandsfähigen Werkstoffen bestehen, lässt sich als gegeben voraussetzen[12]. Doch wurden Materialien weder ausschließlich pragmatisch noch beliebig eingesetzt, sondern bisweilen bewusst kombiniert und inszeniert.

Der Begriff Materialinszenierung meint im Folgenden die offensichtliche Präsentation des Objektmaterials als zeigenswertes und teils arrangiertes Gestaltungselement. Darüber hinaus wurden bisweilen mehrere unterschiedliche Materialien an einem Objekt verwendet. Insofern lassen sich die Modi der Materialkombination anschließend hinsichtlich ihrer funktionalen, ästhetischen oder semantischen Effekte zusammenfassen. Unter dem Aspekt der Materialikonologie wird der Frage nachgegangen, ob Materialien bestimmte Assoziationen hervorrufen oder konkrete (symbolische) Bedeutungen besitzen konnten, die sie auf die Objekte übertrugen. Der Gebrauch von Materialien in der Antike ist bislang kein zentraler Aspekt der Untersuchungen zu Decor. Insofern lässt sich hier ein erster Ansatz zu Materialeinsatz und -wirkung im Kontext einer absichtsvollen Gestaltung (Design) formulieren. Ob diese Beobachtung zukünftig ergänzt oder vertieft werden können, müssen weitere Studien zeigen[13].

2.1 Materialinszenierung

Kaum eine andere Gattung demonstriert Materialität so deutlich wie Schmuckgegenstände. Insbesondere der weitgehende Verzicht auf verspielte Ornamente, Bilder und extravagante Formen verstärkt die optische Wirkung des jeweiligen Materials, aus denen die Halsketten, Ohrringe und Armbänder gefertigt sind. Die Beispiele aus Gold und (Halb-)Edelsteinen sind dafür geschaffen, zu glänzen, zu schimmern und vielfarbig zu strahlen[14].

Der ästhetische Effekt der Lichtdurchlässigkeit und des Durchschimmerns ist auch bei dem Marmortisch **Kat. 007** (Abb. 14a) bewusst inszeniert. Im Unterschied zur Tischplatte bestehen die sehr schlank gearbeiteten Tischbeine aus einer deutlich lichtdurchlässigeren Marmorsorte. Dies betont die transluzente Eigenschaft des Materials zusätzlich. Die Tischbeine wirken so besonders fragil und faszinierend zerbrechlich. Das Material scheint optisch an die Grenzen seiner statischen Belastbarkeit gebracht worden zu sein[15].

Doch nicht nur Materialeigenschaften im Spannungsfeld zwischen Stabilität und Zerbrechlichkeit sind decorativ umgesetzt, sondern auch Weichheit. Dies zeigen ornamenthafte Dellen und Vertiefungen, die auf unterschiedliche Art sowohl die Terrakottaputeale **Kat. 001–002** (Abb. 5. 6) als auch die Faltenbecher aus Keramik **Kat. 093** (Abb. 144a–b) zieren. Diese Gestaltung rekurriert auf die Formbarkeit des Tons, die er im Verlauf des Fertigungsprozesses verliert. Ohne diese Materialeigenschaften wären solche weichen, geschwungenen Dellen nicht zu erreichen[16], was

---

der Bronzekandelaber Kat. 056–057 und ihre Ähnlichkeit mit Krateren. Die Formenreferenz deutet sich bei den Beispielen aus Insula I 10 nur an, ist jedoch bei anderen Bronzekandelabern aus der Vesuvregion durch die Anbringung von kleinen Henkeln gesichert. Weitere ambigue Formen sind der an ein Ruder erinnernde Griff des Silberlöffels Kat. 135 sowie das Bronzegewicht Kat. 177 und das Glasfläschchen Kat. 067, die beide einer Transportamphora ähneln.

12 Die besonders gute Eignung bestimmter Materialien für die funktionalen Anforderungen ist an anderer Stelle bereits ausgeführt. Hierzu zählt u. a. die Verwendung eines hitzebeständigen inneren Eisenkessels für die Kohlebecken (siehe Teil III Kap. 3.3), die Nutzung von Silber für Spiegel aufgrund dessen besonders guten Reflexionseigenschaften (siehe Teil III Kap. 7) oder die Fertigung von durchsichtigen, geruchs- und geschmacksneutralen Lager- und Trinkgefäßen aus Glas (Teil III Kap. 4).

13 Siehe hierzu ausführlicher: Haug u. a. 2021.

14 Siehe Teil III Kap. 8.7.

15 Siehe Hielscher 2021a, 181–200.

16 Das Gleiche gilt für Faltenbecher aus Glas, die aus Insula I 10 nicht bekannt sind.

der unmittelbare Vergleich mit dem Silberbecher-Paar **Kat. 092** (Abb. 143) zeigt. Diese Edelmetallgefäße sind mit scharfkantigen, gekerbten, dem Material nahezu aufgezwungenen Dellen verziert. Für dieses Designphänomen wählte Gerhardt Wolf jüngst den Begriff der ‚Transmaterialität'. Er beschreibt damit die Beobachtung, „wenn spezifische Elemente, ästhetische Effekte oder technische Aspekte der Bearbeitung des Materials im anderen nachgeahmt oder zitiert werden, auf dieses gleichsam übergehen und damit potenziell ein Spiel inszeniert wird [...]"[17]. Hierzu zählen auch die Glaspasten, die als Gemmenringbesatz Edelsteine und Halbedelsteine bisweilen ersetzen können sowie die Bleiglasurlampe **Kat. 041**, deren Oberflächenbehandlung Bronze zu imitieren versucht[18].

2.2 Modi der Materialkombination

Nicht selten bestehen Objekte aus mehreren unterschiedlichen Materialien, deren Einsatz sich in zwei Möglichkeiten unterscheiden lässt: ‚Materialparataxe' und ‚vollständige Ummantelung'. Bei Materialparataxen sind mehrere Materialien sichtbar nebeneinandergestellt und treten zueinander in visueller und haptischer Konkurrenz, bleiben unterscheidbar. Dies lässt sich an einem Objekt durch das Zusammenfügen verschiedener Teile, partielle Überzüge oder Einlegearbeiten erreichen. Bei vollständigen Ummantelungen liegen unterschiedliche Werkstoffe gänzlich übereinander. Das ursprüngliche Material (Kernmaterial) wird in die äußere Erscheinung eines anderen (Überzug) transferiert. Gernot Böhme unterscheidet am Beispiel der modernen Spanplatte ein ‚inneres Design' (geleimte Späne) und ein ‚Oberflächendesign' (Lackierung)[19]. Beide Modi des Materialumgangs können ästhetisch oder funktional motiviert sein und einen semantischen Einfluss auf Objekte haben, wie sich im Folgenden zeigen wird.

Materialparataxen treten zahlreich als Metallbeschläge, -anstückungen oder -applikationen zumeist aus Bronze an Möbeln und anderen Haushaltsgegenständen aus Holz auf. Ein Beispiel hierfür sind die bronzenen Hockerfüße **Kat. 015–019** in Form menschlicher Füße und tierischer Hufe (Abb. 33. 34). Ihre runde Aussparung an der Rückseite mit Holzspuren belegen, dass sie an das Standbein eines Hockers angefügt waren. Ein weiteres, eindrückliches Beispiel sind die bronzenen Scharnierbänder, seitlichen Griffe und das Schloss der Holzkiste **Kat. 020** (Abb. 36). Darüber hinaus gehörten zahlreiche, einzelne Metallfragmente ursprünglich zu einem hölzernen Möbelstück, das sich heute nicht mehr bestimmen lässt. Der Effekt der Materialkombination von Holz und Bronze ist ein dreifacher:

(1) Zum einen lassen sich oft genutzte Bedienzonen von Holzmöbeln (Griffe, Knäufe etc.) in einem dauerhafteren und robusteren Material als Holz fertigen. Die Metallelemente gewähren eine längere Benutzbarkeit und Haltbarkeit.
(2) Füße und Griffe aus Bronze, wie z. B. **Kat. 023**, erzeugen durch den Materialwechsel eine Variation in der Oberflächenästhetik, sodass verschiedene Farben, Muster und Maserungen, Glanz und Mattierungen nebeneinander treten.
(3) Metallene Griffe an Holzmöbeln und der Materialwechsel lassen sich als eine visuelle Abgrenzung respektive Hervorhebung der Bedienzonen erachten. Durch ihre andere Materialität zeigen sie dem Benutzer, wo und wie er das Objekt, z. B. die Kiste, zu greifen, tragen, halten oder zu öffnen hat. Damit übernimmt der Materialwechsel eine indexikalische Referenzfunktion[20].

17 Wolf 2019, 93.
18 Um die Materialien und Phänomene adäquat Auswerten zu können, bedarf es noch intensiveren Studien zur Inter- und Transmaterialität in der antiken Objektgestaltung; siehe hierzu jüngst Engels 2021, 246–261; Flecker 2021, 263–280; Swift 2021, 201–220.
19 Böhme 1995, 57; Schweppenhäuser 2016, 27–29. Böhmes Ausführungen zu Materialität und Angemessenheit nehmen den goldenen Quirl im platonischen Dialog des Hippias (Plat. Hipp. mai. 290d) zum Ausgangspunkt. Böhme stellt die Frage, was wäre, wenn der Quirl nur golden aussähe? Gombrich (1982, 186 f.) bezeichnet dieses Phänomen der Materialummantelung mit dem Begriff ‚Mimikry'. Wolf 2019, 93 nutzt hingegen die Termini ‚Materialtransfer' und ‚Materialsimulation'.
20 Siehe zu dieser Form der Zeichenhaftigkeit Teil II Kap. 2.

Materialparataxen haben in diesen Fällen sowohl funktionale (Haltbarkeit, Herstellung), ästhetische (Glanz, Polychromie) und semantische (indexikalische Referenz) Auswirkungen auf ein Objekt. Zumeist kam dieser Modus der Materialkombinationen jedoch aus vorrangig ästhetischen Gründen zum Einsatz (Beschläge, Einlegearbeiten und Teilüberzüge). Hierzu zählen unter anderem die versilberten Blätter am Griff des Bronzekruges **Kat. 069** (Abb. 109) und die partiellen Versilberungen des Attaschen-Motivs der bronzenen Situla **Kat. 125** (Abb. 180). Als Beispiele für Einlegearbeiten in Silber dienen die Fulcra mit tauschiertem Akanthusornament und die Lehnenbeschläge der Klinen mit eingelegtem Lorbeerzweig **Kat. 012** (Abb. 29). Auch das silberne Rankenornament am Kopf des Bronzekandelabers **Kat. 057** (Abb. 81) ist in dieser Technik gearbeitet. Die Löwenapplikationen des Bronzetisches **Kat. 010** (Abb. 20. 22) sind die einzigen aufgesetzten Silberbeschläge, die im Materialspektrum aus Insula I 10 nachweisbar sind.

Durch den farblichen Kontrast der verschiedenen Metallsorten heben sich Ornamente wie Akanthusranken oder Blätterfriese von ihrem Umfeld ab. Bei zahlreichen weißlich glänzenden Silbergefäßen sind durch partielle Vergoldungen visuelle Akzente gesetzt. Beispielsweise treten die Ornamentbänder und Rosetten der Mensulae **Kat. 132** (Abb. 188b) oder das Emblem der Phiale **Kat. 128** goldgelb hervor (Abb. 185a–b). Mit besonderer Raffinesse geschah der Einsatz von Vergoldungen beim Bildschmuck silberner Gefäße. Bei den Herculesbechern **Kat. 102–103** sind es insbesondere die Attribute des Helden (Keule, Löwenfell) und die Waffen seiner Gegner (z. B. Rüstung des Geryoneus; Zaumzeug der Hyppolythe) die visuell herausstechen. Waffen und Gewänder der Protagonisten sind ebenfalls bei der Jagdszene auf der Griffschale **Kat. 129** (Abb. 184) hervorgehoben. Auf den Circusrennen-Becher **Kat. 098–099** sind hingegen nicht nur die Gewänder der Wagenlenkenden, sondern auch Bestandteile der sie umgebenden Circus-Architektur vergoldet. Es wird deutlich, dass diese Materialparataxen zur visuellen Ordnung und besseren Verständlichkeit des Dargestellten dienen. Die Hervorhebung von Figurenteilen, Attributen oder Umgebungsangaben durch ein anderes Material und die daraus resultierende Bichromie vereinfachen die Orientierung im Bildraum und weisen auf wichtige Bildelemente innerhalb der dargestellten Handlung hin.

Vollständige Ummantelungen sind im Unterschied zu Materialparataxen wesentlich seltener an den Objekten aus Insula I 10 zu beobachten. Versilberungen von Bronzeobjekten lassen sich heute nur noch teilweise anhand weniger Reste nachweisen. Hierzu zählen die Spiegel **Kat. 142–144** und der bronzene Kelch **Kat. 106** (Abb. 157a–b). In beiden Fällen fingieren sie die Ästhetik eines Silberobjektes und den damit verbundenen ökonomische Wert. Sowohl die Spiegel als auch der Kelch nutzen durchaus auch die funktionalen Vorteile des Edelmetalls. Der Silberüberzug dient bei Trinkgefäßen und Speisegeschirr als Schutzschicht gegen unangenehmen Metallgeschmack[21]. Versilberte Bronzespiegel profitieren besonders von den besseren Reflexionseigenschaften des Edelmetalls. Bei den Kantharoi **Kat. 206** kam es hingegen zu einer anderen Art ‚Silberüberzug'. Die vollplastischen Oliven, die dieses Gefäß zieren, bestehen in ihrem Kern aus Blei und sind mit Silberblech überzogen (Abb. 158a–c). Der Bleikern verleiht den Oliven und damit den Gefäßen in Gänze mehr Gewicht, ergo mehr haptisch wahrnehmbaren Wert. Die Ummantelung eines Bleikerns ist ebenfalls bei Laufgewichten von römischen Schnellwaagen, wie z. B. bei **Kat. 178**, nachweisbar (Abb. 235). Letztlich gilt auch das Stuckieren einiger Terrakottaobjekte aus Insula I 10, wie z. B. des Puteals **Kat. 001** oder des Räucherbeckens **Kat. 030**, als eine Ummantelung und decorative Verblendung des Grundwerkstoffes. Diese Objekte waren höchstwahrscheinlich farbig bemalt, allerdings lassen sich die originale Stuckierung und mögliche Farbgebung heute nicht mehr rekonstruieren[22].

Materialparataxen und Ummantelungen haben je nach Objekt und Werkstoff unterschiedliche Auswirkungen auf die funktionale, ästhetische und semantische Qualität. Bei den Objekten aus

---

21 Siehe hierzu Teil III Kap. 4.7.

22 Zu Stuck als decoratives, verdeckendes und sich gleichzeitig selbst darstellendes Medium in der römischen Architekturgestaltung siehe Plant 2021, 118–128.

Insula I 10 zeichnet sich hinsichtlich der Kombination von Materialien eine Materialhierarchie ab: Holzobjekte sind mit Bronze aufgewertet (z. B. Möbelapplikationen); Bronzeobjekte mit Silber (z. B. Griff- oder Attaschen-Ornament) und Silberobjekte mit Gold (z. B. Bildschmuck der Silbergefäße). Ähnliches ist auch bei den wenigen Ummantelungen zu erkennen, die sowohl die physikalischen Eigenschaften der Oberfläche wie auch die ästhetische und mithin die semantische Außenwirkung der Objekte in Gänze beeinflussen

2.3 Materialikonologie

Materialien können nicht nur aus ästhetischen oder funktionalen Gründen gewählt oder miteinander kombiniert werden, sondern sie besitzen ebenso semantisches Potenzial, lassen sich produktsprachlich erschließen und können folglich einem Objekt bestimmte Bedeutungen verleihen[23]. Bedeutungen wohnen jedoch keinem Material inne, sondern sind Zuschreibungen von außen, die kontextuell oder situativ aktiviert werden. Bisher beschränkten sich Materialsemantiken in der Archäologie zumeist auf den ökonomischen Wert der Werkstoffe[24].

Indessen besitzen Materialien noch weitere Aussagepotenziale. So hat Grüner überzeugend dargelegt, dass der Erfolg der Terra sigillata in der frühen Kaiserzeit nicht zuletzt von warenästhetischen Faktoren wie Glanz und Farbe abhing, mithin von ihrer materialästhetischen Qualität[25]. Die leuchtend rote[26] Glanztonkeramik erhält durch ihren deutlichen Kontrast zu den bis dahin schwarz gefirnissten Schalen, Tellern und Schüsseln die Sinnzuschreibung des ‚Neuen'[27]. Ob diese Materialbedeutung beispielsweise für **Kat. 090** oder **Kat. 091** im Jahr 79 n. Chr. (noch) galt, lässt sich mit Blick auf die komplexe Warenproduktion und -konsumption in Pompeji kaum befriedigend diskutieren[28].

Doch nicht nur ‚neu' oder ‚alt'[29] sind mögliche Bedeutungen, sondern auch die mit bestimmten Materialien verbundene Herkunft eröffnet Assoziationsräume. Einzelne Stoffe wurden mit bestimmten Regionen und Ländern assoziiert, was sich bisweilen in ihrer Benennung niederschlägt z. B. *aes Corinthium*, *aes Cuprium*, *marmor Numidicum*, *lapis Thebaicus* etc.[30] Somit lassen sich Materialien, ihre Farben und Muster im jeweiligen Kontext als ‚fremd', ‚exotisch' oder als ‚heimisch' einordnen[31]. Insbesondere farbige, unverwechselbare Marmorsorten lassen sich topografisch verorten und mit ihren Herkunftsregionen verbinden[32]. Auch weiße, möglicherweise lokale

23 Reinhardt 2018, 7 f. 15. Beispielsweise zum Magischen und Heilenden von Materialien: Raff 1994, 42–46; oder zum Einsatz bestimmter Materialien als historische Verweise, u. a. auch durch Spolienverwendung: Raff 1994, 83–87.

24 Röder – Röder 1993, 17–53; Barresi 2002, 69–81 (für Buntmarmorsäulen); Corcoran – DeLaine 1994, 263–288 (für Mamorverkleidungen); Diosono 2008, 5–15 (für Holzsorten); Baratte 1998, 3–7 (für Silbergefäße); Raff 1994, 46–49; Lapatin 2015, 321–343. Der Materialwert resultiert nicht zuletzt aus der Herkunft des Materials und seinen Transportkosten. Deshalb rät Vitruv (1, 2, 8) für den Bau von Gebäuden, möglichst lokal verfügbare Materialien zu nutzen, um Geld zu sparen.

25 Grüner 2017, 25–35. Zur Materialsemantik des Tons, der als preisgünstiger Stoff für die *parsimonia*, *simplicitas* und *continentia* der altrömischen Gesellschaft stand und zu einem literarischen Topos erhoben wurde, siehe Grüner 2017, 27.

26 Eine allgemeingültige Symbolik der Farbe Rot lässt sich für die römische Antike nicht herleiten. Zur kultur- oder kunsthistorischen Untersuchung von Farbbedeutung(en) siehe Ditzinger 2006, 93–143; Goldstein 2015, 197–224.

27 Japp u. a. 2016, 307–315; Grüner 2017, 30 f.

28 Siehe Teil III Kap. 4 Exkurs.

29 Zur Diskussion von Terrakotta als altehrwürdiges, mit Tradition behaftetes Baumaterial in der römischen Architektur (z. B. für Kultbilder und Tempelfassaden) siehe u. a. Reinhardt 2021, 129–146.

30 Zur Verknüpfung antiker Marmorbezeichnungen und ihrer Materialsemantik siehe Barker 2021, 67–92.

31 Raff 1994, 74. 79 f. „Da man von der weiten Reise wußte [sic!], die manches Material bis zu seiner Verwendung hinter sich hatte, konnte mithilfe dieser Materialien auf ferne Länder und Kulturen angespielt werden" (Raff 1994, 74).

32 Barker 2021, 67–92. Dieses Aussagepotenzial besitzen beispielsweise eine Herme und ein Doppelhermen-Kopf aus gelb leuchtendem Giallo antico, die beide zur Ausstattung der Insula I 10 gehören. Zu dem Hermenkopf eines

Marmor- oder Steinsorten erhalten Sinnzuschreibungen, da man sie regelmäßig für große, öffentliche Gebäude, Plätze, Tempel etc. verwendet. Es ist vorstellbar, dass man sie mit Solidität, Dauerhaftigkeit, Wichtigkeit aber auch Prosperität oder Öffentlichkeit verknüpfte[33]. Transferiert man die Materialität in ein Wohnhaus, so wirken die dort aufgestellten Objekte aus Marmor oder Kalkstein, wie z. B. die Steintische **Kat. 007–009**, das Puteal **Kat. 003**, der Untersatz[34] des Labrum **Kat. 004** oder die Sonnenuhr **Kat. 006**, als stärker zur Architektur und dem statischen Arrangement gehörig als zu den Mobilia. Diese Objekte teilen sich visuelle Eigenschaften mit den Bauwerken des öffentlichen Raumes bzw. der Wohnarchitektur. Hinzu kommen architekturhafte Formen und Ornamente (Hermen, Kanneluren, Lunulae, Kapitelle etc.), die diese Objekte in ihrem Design wie architektonische Elemente wirken lassen.

3. Der Umgang mit Ornament und Bild

Ornamente und Bilder besitzen jeweils ihnen eigene visuelle Qualitäten, die an einem Gegenstand verschieden wirken. Einige Effekte sind ihnen jedoch gemein. Trägt beispielsweise ein Objekt Ornament(e) und/oder Bild(er) sind diese Schmuckformen Teil der Gesamterscheinung und erregen allein durch ihre visuelle Präsenz Aufmerksamkeit. Ornamente und Bilder ziehen das Auge an und bieten ein breites Spektrum an visuellen Akzenten, das sich stufenweise steigern lässt[35]. Darüber hinaus lockern diese Gestaltungselemente Oberflächen auf. Tragen Objekte Ornamente oder Bilder, wird ihnen dadurch ihre visuelle Massivität bzw. Schwere genommen, „indem [sie] über die plastische Gestalt des Dings eine nur auf sich selbst bezogene rhythmische Erscheinung [setzen], die sich an die Form anschmiegt und sie begleitet und doch ihr Bildungsgesetz nicht von ihr [bezieht]“[36]. Sehr deutlich lässt sich dieser Effekt bei einem Vergleich der silbernen Schankgefäße (Kannen, Krüge) mit den silbernen Trinkgefäßen (Skyphoi, Modioli und Kantharoi) beobachten. Erstere tragen lediglich an ihren Griffen und Henkeln kleinere Bilder und Ornamente, ihre Gefäßkörper hingegen – und damit der Großteil ihrer visuell wahrnehmbaren Fläche – bleiben glatt. Form und Material treten optisch in den Vordergrund, die Kannen und Krüge wirken massiver, fester und dinghafter. Glatte Oberflächen in Kombination mit regelmäßigen, geometrischen Formen lassen die Gegenstände schwerer und kompakter erscheinen[37]. Dieser Effekt ist bereits im Rahmen der Auswertung des ‚italo-römischen‘ Schmuckdesign behandelt worden[38].

Ganz anders stellt sich die Erscheinung der silbernen Trinkgefäße dar. Ihre Griffe, Füße und Gefäßkörper sind nahezu überladen mit Ornamentbändern, Figurenteilen, Figuren und Bildern. Form und Materialität der Gefäße sind zwar visuell präsent, doch sie rücken durch all die weiteren Gestaltungselemente in den Hintergrund. Ornamente und Bilder entfalten sich auf den Gefäßkörpern oder treten aus diesem heraus, wachsen, bewegen sich und folgen einer eigenen Logik (z. B. Abb. 148b. 153e. 158c. 160c). Die Gefäße und ihr Material wirken dadurch leichter, einfacher form- und gestaltbarer. Die Beispiele zeigen, wie der Einsatz von oder der Verzicht auf Ornamente und

---

jugendlichen Bacchus, der in Raum (8) der Casa del Menandro (I 10,4) gefunden wurde, siehe Pompeji Inv. Nr. 4237; Borriello u. a. 1996, 215 Kat. 273; Stefani 2003, 119 f. Kat. A 10; Allison 2006, 66 Kat. 199. Zur Herakles-Herme aus dem Gartenbereich der Casa del Fabbro (I 10,7) siehe Pompeji Inv. Nr. 4749; Allison 2006, 193 Kat. 1374. Zum Bedeutungsgehalt farbiger Steinsorten: Schneider 1986, 139–160; Raff 1994, 39–31; Barker 2021, 67–92; Beck 2021, 93–109.

33 Zur Dauerhaftigkeit von Stein und Bronze siehe Raff 1994, 33–38.

34 Dieser ist nicht original. Aufgrund der hohen Ähnlichkeit der kannelierten runden Sockel, die in hoher Zahl und nur leichter Varianz in Pompeji gefunden wurden, scheint die Zusammenstellung als weitgehend sicher (Stefani 2003, 126). Siehe ausführlicher zu diesen Beckenfüßen: Pernice 1932, 38–54.

35 Vgl. von Wersin – Müller-Grah 1955, 23.

36 Von Wersin – Müller-Grah 1955, 23.

37 Arnheim 1978, 28.

38 Zu Form, Oberfläche und Material des römischen Schmucks aus Insula I 10 siehe Teil III Kap. 8.7.

Bilder die ästhetische Erscheinung von Gegenständen in einem Spannungsfeld zwischen „grace versus strength" oder „movement versus stasis" zu bewegen vermag[39].

Durch eine bestimmte Auswahl, das Wiederholen und charakteristische Kombinieren ornamentaler Motive oder Bilder bzw. Bildbestandteile (Landschafts-, Architekturelemente, Figuren etc.) lassen sich Objekte als zusammengehörig identifizieren[40]. Beim Silberschatz aus der Casa del Menandro sind einzelne Teile anhand ihrer einheitlichen Ornamentik zu Sets zusammengeschlossen, z. B. das ‚light service' **Kat. 118** oder das ‚heavy service' **Kat. 119–120**. Auch an anderen Objekten aus dem Silberschatz findet sich ein gleicher Blüten- und Palmetten-Decor, wie z. B. am Griff der Silberkelle **Kat. 134** (Abb. 193b), am Griff des Servierlöffels **Kat. 134** (Abb. 196) und an dem Krug **Kat. 070** (Abb. 113). Diese Objektgruppe bildet damit ein weiteres ‚Set' innerhalb des Silberschatzes. Auch die Silberbecherpaare gehören sowohl aufgrund ihrer gemeinsamen Bildelemente (und des sich narrativ ergänzenden Bildschmucks) als auch wegen der identischen Ornamentbordüren an Gefäßkörper und -fuß zusammen[41] (vgl. z. B. 159b; Abb. 160a). Auch wenn das *ministerium* der Casa del Menandro (I 10,4) keinem ganzheitlichen Corporate Design unterliegt[42], lassen sich einige Stücke zu einheitlich gestalteten Sets zusammenbringen[43].

Bei den übrigen Gegenständen aus Insula I 10, die gemeinsam genutzt wurden (z. B. Kannen und Griffschalen, Bronzelampen und Bronzekandelaber, diverse Tonlampen o. ä.), sind keine decorativen Verbindungen mit Ornament- oder Bildschmuck nachweisbar. Die Analyse zahlreicher Gefäß-Sets bestehend aus Kanne und Griffschale ergab, dass eine gemeinsame Verwendung der Stücke keine identische Ornamentik oder Bebilderung mit sich bringen muss. Die Gestaltungselemente besitzen demnach zwar das Potenzial, die Zusammengehörigkeit von Gegenständen zu kennzeichnen, hinsichtlich der Funde aus Insula I 10 bezieht sich dies allerdings nur auf die Silberobjekte.

Die bisherigen Ausführungen haben gezeigt, dass Ornamente und Bilder visuelle Akzente setzen und die Erscheinung eines gesamten Objektes auf unterschiedliche Art beeinflussen[44]. Im Folgenden wird auf bestimmte Fragen im Zusammenhang mit den Gestaltungselementen Ornament und Bild ausführlicher eingegangen. Die ‚Frage der Zeitlichkeit' betrifft die praktische Handhabung der Dinge und verbindet diese mit der Decor-Wahrnehmung: Ist der Prozess der Ornament- und Bildrezeption auf die Benutzung des Gegenstandes abgestimmt oder stehen diese in Konkurrenz zueinander? Die ‚Frage der visuellen Organisation' von Objekten rekurriert insbesondere auf den Umgang mit Ornamenten: Welche Funktion übernehmen sie im antiken Objektdesign und welchen Einfluss haben sie auf die Objektwahrnehmung? Die abschließende ‚Frage der Hermeneutik' rückt die Aussagekraft von Bildern und Ornamenten in den Fokus: Welches Themen und Narrative bedienen diese Gestaltungselemente auf den Kleinfunden der Insula I 10 und lassen sie sich mit der Objektfunktion oder Ähnlichem kontextualisieren?

---

39 Trilling 2001, 11; Wolf 2019, 139.

40 Von Wersin – Müller-Grah 1955, 23. Die decorative Kohärenz lässt sich bisweilen symbolisch als Verweis auf eine bestimmte Epoche oder eine konkrete Kultur lesen: Trilling 2001, 70–89. Die Bilder und Ornamentik der Silbergefäße von Boscoreale wird beispielsweise mit der „Kunstströmung" des augusteischen Klassizismus verbunden (La Rocca 2002, 627–655).

41 U. a. Hildebrandt 2015, 101–112; 2017, 367–382.

42 Mit Corporate Design bezeichnet man das konzeptionell vereinheitlichte Erscheinungsbild einer Marke oder eines Unternehmens. Hierzu zählen beispielsweise eine charakteristische Farbwahl, das Logo, eine Typografie, Ornamentik, Bilder, Symbole etc. – letztlich ein dem Unternehmen eigenes Zeichensystem mit Wiedererkennungswert. Siehe dazu: Stankowski 2002, 191–224; Schneider 2009, 201.

43 Weitere Silberfunde aus der Vesuvregion zeigen, dass sich einige Motive und Gestaltungselemente auch auf Gefäßen aus anderen Kontexten wiederfinden lassen, so z. B. die Ornamentbänder der Modioli mit Rennszene Kat. 098–099 (vgl. dazu einen ‚Calathus' aus dem MANN: Inv. 25368; Guzzo 2006, 84), die Griffgestaltung des ‚light service' (vgl. dazu eine ‚Coppetta' aus dem MANN: Inv. 25354; Guzzo 2006, 95) oder der Oliven-Decor von Kat. 107 (vgl. dazu die Skyphoi aus Boscoreale: Baratte 1987, 53).

44 Von Wersin – Müller-Grah 1955, 23–26; zur Rahmung, Gliederung und Strukturierung als Funktion von Ornament auch: Trilling 2001, 28–31; Hölscher 2017, 33.

3.1 Decor-Wahrnehmung versus Benutzung – zur Frage der Zeitlichkeit

Unter dem Begriff ‚Zeitlichkeit' lässt sich reflektieren, in welchem zeitlichen Verhältnis das Benutzen der Objekte und die Betrachtung ihrer Ornamente und Bilder stehen. Die beiden Aktionen ‚Objektnutzung' und ‚Objektdecorbetrachtung' können simultan oder zeitlich einander nachgeordnet geschehen, weil die Verwendung des Gegenstandes die visuelle Wahrnehmung beeinträchtigt.

Die Schankgefäße mit verzierten Attaschen sind ein Beispiel dafür, dass Benutzung und Decor-Rezeption gleichzeitig möglich sind. Die Bilder und Ornamente am unteren Ende der Griffe adressieren den Benutzer des Gefäßes direkt. Wenn man z. B. den Bronzekrug **Kat. 069** oder den Krug **Kat. 072** greift, sieht man direkt das Bild des Esel schulternden Eros (Abb. 109) oder der Nereide auf einem Seekentaur (Abb. 117). Auch die Widderköpfe der Griffschalen **Kat. 085–087** (Abb. 137. 138) bleiben bei deren Benutzung weiterhin sichtbar, da man lediglich den kannelierten Teil des Griffes mit der Handfläche umschließt. Das Gleiche gilt für die tierköpfigen Attaschen der ‚vasi a panieri' **Kat. 122–124** (Abb. 174–176).

In einigen Fällen sind die Verwendung des Gegenstandes und die Wahrnehmung seines Ornament- und Bildschmucks nicht zur gleichen Zeit möglich, z. B. wenn die mit der Hand zu greifende Bedienzone Bild- oder Ornamentträger ist. Besonders eindrücklich zeigt sich dies im Fall der Pyxis **Kat. 060** mit einer Knabenfigur als Deckelknauf (Abb. 93–94). Will man die Dose öffnen, etwas aus ihr nehmen oder in ihr verwahren, muss man die Figur des nackten Kindes mit der Hand umschließen. Dies wiederholt sich bei den silbernen Kasserollen **Kat. 126** (Abb. 182). Die Hand des Benutzers verdeckt hier die feinen Ornamente bei der Verwendung, lediglich die Vogelköpfe am hinteren Ende bleiben, wie die Widderköpfe der bronzenen Griffschalen **Kat. 085–087**, sichtbar. Der Konflikt zwischen Decor-Betrachtung und Objektbenutzung bestätigt sich ebenfalls für die Griffschale **Kat. 129**. Verziert mit einer Vielzahl von teilvergoldeten Figuren ist der Griff dieser silbernen Schale Präsentationsfläche einer komplex aufgebauten Szenerie sowie kleineren Nebenszenen (Abb. 184). Das Gewimmel an Figuren zu überblicken und das Dargestellte zu begreifen, bedarf Zeit. Dies kann nicht bei einem raschen Griff zur Schale geschehen. Des Weiteren muss man sich die Griffschale sehr nah vor Augen führen, um die kaum mehr als einen Zentimeter hohen Figuren mit ihren Attributen und Aktionen zu erkennen, einzuordnen und miteinander in Beziehung setzen zu können. Die Griffschale **Kat. 129** ist kein Schaugefäß, wie die Abnutzungsspuren und Verwaschungen heute auf der Oberfläche des Reliefschmucks zeigen. Es galt sich hier also zu entscheiden: benutzen oder betrachten. Diese Diskrepanz wiederholt sich bei weiteren Objekten, deren Bedienzonen mit Ornamenten überzogen sind, wie z. B. bei dem Silberkrug **Kat. 070**, dem Servierlöffel **Kat. 135** oder der Kelle **Kat. 134**[45].

Bei anderen Objekten aus Insula I 10 geraten Nutzer und Objektschmuck nicht in Konflikt, weil die Ornamente und Bilder auf ein potenzielles Gegenüber ausgerichtet sind. Die Köpfe und Torsi an den oberen Griffenden einiger Schankgefäße sind eindrückliche Beispiele hierfür, z. B. der silberne Krug **Kat. 073** mit einem vollplastischen Orientalen-Kopf (Abb. 99), die Bronzekanne **Kat. 074** (Abb. 111), die bronzene Trifolienkanne **Kat. 077** mit Löwenkopf (Abb. 104) oder die Kanne **Kat. 076** mit Kopf und Oberkörper einer efeubekränzten Figur (Abb. 112). Bei diesen Schankgefäßen ist die Blickrichtung der Figuren zur Ausgusstülle gerichtet, folglich werden sie nicht vom Benutzer angeblickt, sondern von demjenigen, dem eingeschenkt wird. Das Ausrichten des Ornament- und Bildschmuckes auf ein Gegenüber des Objektnutzers wiederholt sich an anderen Gegenständen aus Insula I 10. Hält man den Silberspiegel **Kat. 146** vor sich und wirft einen Blick auf die glatte, reflektierende Silberoberfläche, befindet sich der aufwendig gearbeitete Profilkopf (Abb. 205a–b) auf der Rückseite und ist folglich nicht zu sehen. Für ein Gegenüber tritt an die Stelle des sich

45 Streng genommen gilt das hier beschriebene ‚Verschwinden' der Bilder und Ornamente während der Benutzung des Objektes auch für alle Trinkgefäße. Führte man die reich geschmückten Modioli, Skyphoi oder Kantharoi zum Mund, ist von dem prächtigen geschmückten Gefäß nichts mehr zu sehen.

Spiegelnden die auf der Rückseite des Spiegels in Silber und Gold gearbeitete Büste einer idealisiert schönen Figur (wahrscheinlich Apolls) – ein möglicherweise bewusst intendierter Maskeneffekt. Auch die figürlichen und ornamentalen Beschläge der Klinen **Kat. 012–013** sind ebenfalls nicht für diejenigen sichtbar, die auf den Möbelstücken liegen. Die Bilder des geflügelten Knabens mit Gans, des Satyrs und des Hercules sowie die Akanthus- und Lorbeerzweig-Ornamente sind nach außen gerichtet, auf andere, möglicherweise gegenüberlagernde Personen (Abb. 29).

Die Tonlampen (**Kat. 033–051**) sind ein Sonderfall hinsichtlich der Benutzung im Verhältnis zur Sichtbarkeit des Decors. Dies liegt in ihrer Funktion begründet, Licht zu produzieren und die Welt um sie herum zu beleuchten – eine elementare Grundvoraussetzung für optische Wahrnehmung[46]. Ähnlich wie bei den beschriebenen Schankgefäßen oder Handspiegeln kongruieren bei den Öllampen Benutzung und Bild-Betrachtung nicht, sie stehen einander vielmehr im Wege. Aus den antiken Schrift- und Bildquellen ist bekannt, dass es zahlreiche nächtliche Aktivitäten bei künstlichem Licht in einem Wohnhaus gab[47]. Lampen wurden wohl erst bei einbrechender Dunkelheit entzündet und in dem zu beleuchtenden Raum verteilt. Ihr Verwendungskontext war demnach das (Halb-)Dunkel. Die Ausrichtung der Bilder auf dem Lampendiskus fordert eine bestimmte Betrachterposition, und zwar von der Lampenschnauze in Richtung des Henkels blickend. Bei einer entzündeten Lampe verdeckt allerdings die genau in dieser Blickachse liegende Flamme die Sicht auf das jeweilige Motiv. Wird die flackernde Lampe stattdessen am Henkel getragen, steht das Bild auf dem Kopf. Wird sie in einer Wandnische oder auf einem Tisch platziert, entwickelt das flache Diskus-Relief keinerlei Raumwirkung, da es im eingetieften Spiegel versinkt. Folglich lassen sich die Bilder auf den Tonlampen vorrangig im Moment des Entzündens wahrnehmen, treten dann aber in den Hintergrund. Götter, Tiere und andere Figuren flackern kurz auf, sind jedoch unstet und flüchtig[48] und werden en passant mit dem Blick gestreift. Einmal entzündet gibt die Lampe anschließend Anderem in ihrer Umgebung die Möglichkeit, gesehen zu werden[49]. Die Bilder auf römischen Tonlampen sind anscheinend aufgrund der Funktion des Bildträgers in besonderem Maße den Faktoren Raum und Zeit ausgesetzt.

3.2 Ränder, Rahmen, Zonen – Zur Frage der visuellen Organisation

Rahmungen bilden im Allgemeinen eine sichtbare Grenze nach außen und thematisieren gleichzeitig das von ihnen Gerahmte. Etwas Gerahmtes erscheint besonders betont und visuell hervorgehoben. In der Bildwissenschaft erhalten Rahmungen eine konstitutive und begrenzende Funktion für Bilder, da sie das Dargestellte von seiner Umgebung trennen und es unterscheidbar machen[50]. Dabei muss ein Rahmen nicht immer eine Linie oder ein Ornamentband sein und umgekehrt ist

---

46 Zur licht- und damit bildproduzierenden Eigenschaft römischer Tonlampen siehe Bielfeldt 2014.

47 Siehe dazu Teil III Kap. 3.3.

48 Zu diesem Phänomen der flüchtigen Bilder: Wiesing 2004, 99–104. Der Autor spricht von einer Gruppe von Bildern um ihrer bloßen Sichtbarkeit Willen und von Bildern, die eigentlich an ihrem Betrachter vorbeirauschen. Für die Semantik eines ‚flüchtigen Bildes' bedeutet dies, dass es nicht mehr möglich ist, es als Informationsträger zu betrachten. Es ermöglicht lediglich ein Sehen des Sichtbaren, aber nicht mehr ein Verstehen des Sichtbaren. Flüchtigkeit verändert den semiotischen Status eines Bildes. Der Betrachter sieht nicht mehr Bilder, die wie Zeichen für etwas stehen, sondern Bilder, die für etwas stehen könnten, bliebe die Zeit sie zu betrachten. Bilder werden zu Formeln, die Bedeutung haben können, bei denen der Modus ihrer Wahrnehmung aber dazu führt, dass sie keine haben.

49 Zu Lampen als Bildproduzenten siehe Bielfeldt 2014.

50 Haug 2017, 10–12; Platt – Squire 2017, 3–7. „[…] der Raum innerhalb des Gemäldes [ist] ein völlig anderes Gebilde ist als der reale, den wir erleben. Denn indem innerhalb dieses der Gegenstand getastet werden kann, im Bildwerk aber nur geschaut; indem jedes wirkliche Raumstück als Teil einer Unendlichkeit empfunden wird, der Bildraum aber als eine in sich abgeschlossene Welt; indem der reale Gegenstand in Wechselwirkungen mit allem steht, was um ihn herum flutet oder beharrt, der Inhalt des Kunstwerkes aber diese Fäden abgeschnitten hat und nur seine eigenen Elemente zu selbstgenügsamer Einheit verschmitzt – lebt das Kunstwerk ein Dasein jenseits der Realität" (Simmel 1919, 116).

nicht jedes gerahmte Feld automatisch ein Bild[51]. In Bezug auf dreidimensionale Objekte ist die Bestimmung eines Rahmens respektive einer Grenze problematisch. Im Gegensatz zu zweidimensionalen Bildern bedürfen Dinge a priori keiner optisch artikulierten Begrenzung, denn die Objektgrenze selbst ist ein ‚Rahmen'[52]. Insbesondere durch den Einsatz verschiedener Ornamente sind an den Objekten aus Insula I 10 verschiedene Modi der Rahmung zu beobachten.

So wird beispielsweise der Rand eines Objektes oder eines Objektteils für die Platzierung von Ornamentbändern genutzt. Eier-, Perl- und Pfeiffenstäbe kamen zum Einsatz, um den äußeren Konturen des Bronzelabrum **Kat. 004** (Abb. 8), der Schalen und Teller des ‚heavy service' **Kat. 119–120** (Abb. 171. 172), der Henkelschale **Kat. 084** (Abb. 132), der silbernen Untersetzer **Kat. 132** (Abb. 188a) oder der Bronzekanne **Kat. 076** (Abb. 112) zu schmücken. Auch unterhalb von Gefäßrändern oder Gefäßlippen sind umlaufende Ornamente angebracht. Dies ist beispielsweise bei der Situla mit Lotus-Palmetten-Ornament **Kat. 125** (Abb. 180) zu beobachten. Der Rand der Modioli mit Circusrennszenen **Kat. 098–099** (Abb. 149a. 150a) wurde von Perlstäben und einem Kymation gesäumt, die Kantharoi mit Mars-Venus **Kat. 108–109** (Abb. 159a. 160a) hingegen mit einer Abfolge zahlreicher verschiedener Ornamentbänder (Kymation – Perlstab – Blütenfries – Perlstab). Gleiches tritt bei den Kantharoi mit Olivenzweigen **Kat. 107** (Abb. 158a) auf und auch der Bronzekelch **Kat. 106** (Abb. 157b) trägt an gleichen Stelle Eier- und Perlstab. Die Ornamente am Objektrand sind nicht nur im Relief aufgebracht, sondern teils auch stärker plastisch geformt. In diesen Fällen beeinflussen die Gestaltungselemente die Konturen, z. B. des silbernen Handspiegels mit peltaförmig durchlochtem Rand **Kat. 146** (Abb. 206), der Terrakottaputeale **Kat. 001–002** (Abb. 5–6) mit ihren ornamentierten Ringen und des bronzenen Räucherbeckens **Kat. 029** (Abb. 43a) mit seinem aufragenden Zinnen-Ornament. Sowohl bei reliefierten als auch plastischen Ornamenträndern sind die materiellen Grenzen des Objektes deutlich artikuliert und ästhetisch aufgewertet. Ganze Objekte oder Teile von ihnen sind mittels Rahmung visuell betont. Für Ess- und Trinkgeschirr schlug Swift vor, den Effekt des Rahmens von Bildern auf Speisen und Getränken zu übertragen[53]. Der Ornamentrand eines Tellers, wie z. B. der von **Kat. 119** oder eines Bechers wie z. B. der von **Kat. 099** rahmt nicht nur das Objekt, sondern auch den jeweiligen Inhalt. Speisen lassen sich auf diese Art besonders inszenieren, denn etwas Gerahmtes erscheint wertiger, wichtiger oder beachtenswerter.

Rahmungen mit Ornamenten betreffen jedoch nicht nur die Objektränder. Das ‚Zoning'[54] bezeichnet die Bestimmung oder Abgrenzung einzelner Felder/Bereiche auf dem Objektkörper mit Rahmungen. Bei dem Bleifass **Kat. 005** (Abb. 10) entstehen beispielsweise durch orthogonal angeordnete Astragale rechteckige Felder, in deren Mitte runde Bildmedaillons sitzen. Einen vergleichbaren Effekt erzielen die Ornamente auf den Schultern der Tonlampen (z. B. **Kat. 047** oder **Kat. 050**) (Abb. 66. 69) sowie die Ornamentbänder auf der Rückseite des silbernen Handspiegels **Kat. 146** (Abb. 206). Sich aus repetitiv angeordneten, geometrischen und vegetabilen Elementen zusammensetzende Muster umschließen hier die jeweiligen Bildmotive in ihrer Mitte. Auch auf den silbernen Modioli **Kat. 098–099** (Abb. 149a. 150a) und den Kantharoi **Kat. 108–109** (Abb. 159a. 160a) wird mittels ‚Zoning' ein Bildfeld definiert. Am oberen wie auch am unteren Ende der jeweiligen Gefäßkörper kreieren Ornamentbänder eine Mittelzone, die mit mythologischen und pflanzlichen Darstellungen gefüllt ist.

Die Olivenkantharoi **Kat Nr. 106** (Abb. 158a–c) verdeutlichen, dass nicht nur figürliche Darstellungen, sondern auch Pflanzliches, Vegetabiles, mithin also Ornamenthaftes mit Rahmungen umschlossen und folglich bildhaft inszeniert ist. Dies betrifft neben Silber- auch Bronzegefäße. Das breite Flechtbandmuster und der Efeuranken-Fries des Bronzesiebes **Kat. 176** (Abb. 231b) fungieren als Rahmen für die zentrale Palmette am Gefäßboden. Auch die einfachen Ritzmuster

---

51 Zum Rahmen in der Antike: Platt – Squire 2017. Es gibt weitere Modi der Rahmung wie z. B. die Grenze des Bildträgers oder die semantische und kompositorische Kohärenz bzw. Dichte (vgl. Haug 2015, 10–12).

52 Gombrich 1982, 137.

53 Siehe dazu Swift 2009, 108.

54 So benannt bei Platt – Squire 2017, 13.

und Ziselierungen auf der Schlossplatte **Kat. 022** (Abb. 37) umschließen ein florales Motiv. Die angeführten Beispiele zeigen, dass ‚Zoning' die Erscheinung von Objekten strukturiert, ordnet und systematisiert[55]. Die durch Rahmung erzeugten Felder sind mit einem Bild oder „in sich geschlossenen ornamentalen Organismen"[56] wie Rosetten, Blüten, Palmette etc. gefüllt sein. Es wird deutlich, dass Rahmungen im antiken Objektdesign nicht nur bei Bildern eine konstituierende Funktion besitzen, sondern dass auch Nicht-Figürliches (z. B. Palmetten oder Olivenzweige) einen von Ornamentrahmen abgegrenzten Raum erhält und visuell inszeniert wird.

3.3 Präsenz und Bedeutung – Zur Frage der Hermeneutik

Im Folgenden steht die Frage nach der Bedeutung der Gestaltungselemente im Zentrum, denn bezüglich ihrer Hermeneutik[57] sind einige Bemerkungen insbesondere zur symbolischen Deutung von Bildern auf Kleinfunden angemessen.

Die Klassische Archäologie, unter anderem als eine historische Bildwissenschaft stark durch die Semiotik geprägt, versteht Bilder als les- oder deutbare Zeichenkonstellationen[58]. Öffentliche oder private, mit Bildern (Malereien, Mosaike, Skulptur) geschmückte Räume behandelt man in der Regel als ‚Bild-Ensembles', d. h. als statische, koordiniert geplante und gemeinsam hergestellte Bildeinheiten[59], die sich idealiter unter einem Suprazeichen subsumierten lassen. Suprazeichen bestimmen einen über die Einzelbilder hinausgehenden, gemeinsamen Bedeutungshorizont, den sich die einzelnen Bilder teilen bzw. zu dem sie gemeinsam beitragen[60]. Beispielsweise wurde die Ausstattung pompejanischer Wohnhäuser u. a. mit Skulpturen, Tischen oder Sonnenuhren unter dem Suprazeichen des ‚Griechisch-Hellenistischen' zusammengefasst[61]. Ein weiterer Bedeutungshorizont, unter dem zahlreiche Gestaltungselemente auf Objekten (z. B. Tonlampen oder Bleifässer) subsumiert wurden, sind die Darstellung der Agenda augusteischer Politik sowie die Leistungen des Kaisers[62]. Alternativ lässt sich auch ‚das Dionysische' im Objektdesign als Bedeutungsebene formulieren. Das liest sich leicht abgewandelt in zahlreichen Auswertungen im Hinblick auf die Gestaltung pompejanischen Hausrats wie folgt: „Pflanzlicher Zierrat, die zahlreichen Abbreviaturen des dionysischen Kreises sowie die des Meeres und Jagdtiere, drücken üppige Lebensfreude und Opulenz aus, die dem Wunsch nach repräsentativ-decorativer Gestaltung des Wohnraums entspricht, der ebenso in Wandmalerei, Mosaik, Relief und der statuarischen Ausstattung zum Ausdruck kommt"[63].

---

55 Zu dieser Funktionsweise, die sich je nach Gattung des Materials leicht unterschiedlich ausnimmt siehe Platt – Squire 2017, 12–32.

56 Von Wersin – Müller-Grah 1955, 14.

57 Zur Hermeneutik als Grundlage einer Bildtheorie einleitend: Gumbrecht 2004; Goppelsröder 2014, 75–81.

58 Zu Bildtheorie und Bildinterpretationen in der Klassischen Archäologie aus forschungsgeschichtlicher und methodologischer Perspektive jüngst: Günkel-Maschek 2020, 100–104. 121–140.

59 Zu dieser und weiterer Formen ‚Pluraler Bilder' (Hyperimage und summierende Bilder) siehe Ganz – Thürlemann 2010 (insb. 14 f.).

60 Thürlemann 2004, 225–227. Die Art der Bildkollage setzt Thürlemann (2004, 227) beispielsweise für die pompejanische Wandmalerei als gegeben voraus und stützt sich damit auf vorherige Forschungen. Seinen Ursprung hat dieses Bildverständnis im 19. Jh.: Trendelenburg 1876, 1–8. 79–83. Vgl. zu diesem Ansatz weiter u. a. Schefold 1952; Bergmann 1994, 225–256; Lorenz 2008, 41–44.

61 Siehe Teil I Kap. 1.1.; Teil II Kap. 2.

62 Nach Zanker (1987, insb. 329 f.) findet sich eine solche normierte Bildsprache nicht nur auf Staatsdenkmälern, sondern durchzieht auch die alltägliche, bürgerliche Lebenswelt.

63 So Seidel 2009, 56 für die Gestaltung der Bronzekandelaber. Für Klappdreifüße: Schwendemann 1921, 98–185; für Bronze- und Silbergefäße: Künzl 1997, 16; Baratte 1998, 8 f.; Tassinari 2009, 17 f.; Di Cresce 2010, 423 f.; für Puteale: Golda 1997, 65 f.; für Fulcra: Wallace-Hadrill 2008, 425; für Gemmenringe: Henig 1997, 45. Zu Gartenreliefs, Hermen, Theatermasken und Oscilla als dionysischer Gartendecor: Mastroroberto 1992, 39–48; Bacchetta 2006, 387–399; Sinn

Es drängt sich die Frage auf, ob sich den Bildern und Ornamenten auf den Objekten aus Insula I 10 ein vergleichbarer symbolischer Aussagegehalt zuschreiben lässt[64]. Die Ausgangslage stellt sich wie folgt dar:

Szenische Darstellungen mit komplexer Narration kommen abseits der silbernen Trinkgefäße **Kat. 097–109** (Abb. 148a–160c) und der silbernen Griffschale **Kat. 127** (Abb. 183) nicht vor. Aus mehreren Figuren bestehende Bildkompositionen sind ebenfalls selten:

(1) ‚Eros trägt Esel' auf der Attasche der Bronzekanne **Kat. 069** (Abb. 109)
(2) ‚Eros hält Vogel' als Fulcrumsbekrönung **Kat. 012–013** (Abb. 29)
(3) ‚Nereide reitet Seekentaur' auf der Attasche des Bronzekruges **Kat. 072** (Abb. 117)
(4) ‚Jupiter und Adler' auf den Tonlampen **Kat. 050** (Abb. 69)
(5) ‚Aeneas-Gruppe' auf dem Bleifass **Kat. 005** (Abb. 10)

Bei dem Bildschmuck handelt es sich überwiegend um kompositorisch stark reduzierte Bildelemente. Meist sind Einzelfiguren oder Figurenteile (Köpfe, Gliedmaßen etc.) von Gottheiten, Fabelwesen oder Tieren ohne narratives Setting dargestellt.

Das Motivspektrum der Ornamente ist ähnlich breit. Am zahlreichsten wiederholen sich einfache, abstrakt-geometrische Ornamentbänder wie Perlstab, Eierstab oder lesbisches Kyma, Akanthus-, Efeu- und Weinranken. Einmalig sind hingegen die Granatapfelzweige auf der Schulter der Tonlampe **Kat. 035** und die Olivenzweige des Gefäßkörpers der silbernen Kantharoi **Kat. 107**. Die Auswahl der Bild- oder Ornamentmotive für die Gestaltung eines Objektes ist alles in allem weder auf eine Gattung oder ein Material noch auf einen Nutzungskontext begrenzt oder explizit zugeschnitten zu sein. Ornamente und Bilder sind am Objekt frei miteinander kombinierbar, ohne dass darstellungsinhaltliche Zwänge bestehen. Auf die gesamte materielle Kultur der Vesuvregion bezogen, steigt die Zahl an Motiven und Themen von Ornament und Bild sowie deren Modifikationen und Kombinationen drastisch an.

Die Variatio und Reduktion der Bilder sind herausfordernd bei dem Versuch, zu verstehen, was die einzelnen Götter, Fabelwesen und Tiere über sich selbst hinaus ‚zeigen' sollten, abgesehen von sich selbst[65]. Der Begriff ‚zeigen' bezieht sich hier auf Lambert Wiesings Bildtheorie, die die Handlung des ‚Zeigens mit Bildern' in den Fokus stellt. Für Wiesing sind Bilder Zeig-Zeug, also ein Werkzeug, um jemanden bewusst etwas Intendiertes sehen zu lassen. Neben einem pragmatischen

---

2015, 312–315; Berg – Kuivalainen 2019, 68. 78. 115 f. Zanker (1998, 81–85) beschreibt letztlich das gesamte Haus als einen Ort dionysischer *tryphe*.

64 Hinsichtlich der Frage nach einer möglichen ‚hellenistisch-griechischen', ‚sakral-dionysischen' oder ‚augusteisch-politischen' Interpretation von Ornament- und Bildschmuck ist es im Einzelfall nicht zu entscheiden, ob dieser oberhalb oder unterhalb der semiotischen Schwelle liegt. Masken, Weinranken oder Satyrn können auf Theaterkontexte, als Abbreviatur auf ein Dionysos-Heiligtum oder auf Festlichkeiten verweisen. Siehe für eine solche Lesart bestimmter Bronzegeräte u. a.: Franken 1996, 276–311 (insb. 307). Die Sinnbezüge treten meist erst durch die Kombination mehrerer Gestaltungselemente und innerhalb eines jeweiligen Kontextes klarer auf. Hierauf bezogen, zeigte Heinemann (2011) am Beispiel einiger dionysischer Weihreliefs im römischen Haus, dass diese weniger sakral als vielmehr decorativ zu verstehen sind. Das ‚Decorative' der Bilder ist nicht negativ als Sinnentleerung zu werten. „Nicht mehr auf die Person eines Stifters und seine spezifische Beziehung zur Gottheit sind die Inhalte der Bilder bezogen, sondern zunächst auf den Ort ihrer Aufstellung und dessen atmosphärische Valenzen" (Heinemann 2011, 412). Ähnlich formuliert es Wyler (Wyler 2004, 933–951) für die unterschiedlichen Variationen dionysischer Bildmosaiken im römischen Haus, je nach architektonischem Kontext.

65 Eine semantische Verbindung zwischen Objektfunktion und ornamentalen/figürlichen/bildlichen Gestaltungselementen ist nur in Ausnahmefällen plausibel. Häufig wird in der archäologischen Forschung versucht, solche indexikalische Referenzen zu nutzen, um über Ornamente oder Bilder auf die Objektfunktion zu schließen. Dies gilt u. a. für die ‚vasi a panieri' und ihre Bestimmung als Serviergefäße für Meeresfrüchte (Tassinari 2009, 111; zur ausführlichen Diskussion Teil III Kap. 4.6). Auch bei Tonlampen lässt sich ein Bezug zwischen ihren Bildern und ihrer lichtbringenden Funktion herstellen (Bielfeldt 2014a, 227–230, zur ausführlichen Diskussion siehe Teil III Kap. 3.3) Doch bei vielen Gattungen pompejanischer *instrumenta domestica* ist keine thematische Kohärenz des bildlichen Schmucks erkennbar. Ein besonders breites Spektrum an Motiven ist unter anderem für Fulcra von Klinen (siehe dazu Teil III Kap. 2.4) oder Büsten- und Kopfgewichten (siehe dazu Teil III Kap. 9.3) überliefert.

Ansatz für den Umgang mit Bildern[66], bietet Wiesing darüber hinaus eine überzeugende Beschreibung der Erkenntnisgrenze historischer Bildwissenschaften. Zum einen mag der Produzent der Bilder, z. B. auf den Lampen, den Bronzegefäß-Attaschen oder dem Bleifass aus Insula I 10, eine bestimmte, weiterreichende Aussageintention besessen haben – bereits dies könnte man diskutieren –, ihm ist aber keinesfalls ein ‚Sinnmonopol' zu eigen[67], da diese Bilder in erster Linie polysemisch sind. Zum anderen sind Bilder im Allgemeinen nur der materielle Rest einer kommunikativen Handlung[68]. Dem Materiellen einer Kultur steht jedoch auch Immaterielles (Handeln, Wissen) ergänzend zu Seite[69]. Der Code für eine potenziell symbolische Verwendung von Ornamenten und Bildern lässt sich nur dann rekonstruierten, wenn ihre Bedeutungshintergründe durch regelmäßige und spezifische Verwendungszusammenhänge oder Schriftquellen explizit werden[70]. In Bezug auf die Rekonstruktion von Aussageabsichten mittels (verkürzter) Bildzeichen ist die archäologische Forschung insbesondere bei römischen Staatsdenkmälern und der Repräsentationskunst erfolgreich. Die Bildchiffren auf Kleinfunden, respektive massenhaft produzierten Alltagsobjekten funktionieren hingegen anders[71], da sie nur in Ausnahmefällen auf das semantische System der Bildsprache öffentlicher Monumente rekurrieren und deshalb bisweilen unverständlich anmuten. Zumeist fehlen bildexterne Sinnzusammenhänge oder sind nur begrenzt greifbar[72].

Die eingehende Beschäftigung mit dem Ornament- und Bildschmuck auf Kleinfunden der Insula I 10 erlaubt es, die Notwendigkeit generalisierender symbolischer Deutungen von Suprazeichen hinsichtlich des frühkaiserzeitlichen Objektdesigns zu hinterfragen. Ein Jupiter auf einer Lampe, ein Olivenzweig auf einem Silberbecher oder eine bekränzte Frau als Gewicht wirken nach außen und füllen die Situationen, in denen die bebilderten Objekte verwendet wurden (Handlungsräume), mit ihrer Präsenz. Die Bilder und Ornamente machen „Personen, Gegenstände und Ereignisse, die in corpore abwesend sind"[73] unmittelbar visuell erfahrbar. Durch Bilder lassen sich Gegenstände, Tiere, Personen, mythologische oder religiöse Figuren sowie fiktive, alltägliche oder historische Ereignisse über räumliche und zeitliche Distanz hinweg in die Insula I 10 holen[74]. Die Verwendung bebilderter Gegenstände ist gleichzeitig ein Sich-Umgeben mit einer Decor-Welt. Abhängig davon, wann welche Objekte wofür, von wem und wo eingesetzt werden, ist es möglich, dass sich verschiedene Sinnpotenziale des Bild- und Ornamentschmucks aktivieren oder semantische Verbindungen entstehen, die sich anschließend wieder auflösen[75]. Dank des Fehlens eines

---

66 Wiesing wendet sich bewusst gegen die Anthropomorphisierung des Bildes in der Bildtheorie: „Man kann von einer regelrechten neuen Bildmythologie innerhalb der Bildwissenschaft sprechen, welche das Bild als handelndes Subjekt hymnisch verherrlicht und nicht davor zurückschreckt, von einem Tun der Bilder zu schwärmen" (Wiesing, 2013, 42). Zu Beginn des 21. Jhs. wurden Bilder zum handelnden Agens, der in der Lage ist, sich aus seiner Latenz zu befreien und das Fühlen, Denken und Handeln der Menschen zu erreichen (Wiesing 2013, 89. 92), z. B. mittels der „Kraft der Bilder" (Gottfried Boehm), der „Macht der Bilder" (Bernhard Waldenfels), des „Lebens der Bilder" (William Mitchell) oder der „Lebendigkeit der Bilder" (Horst Bredekamp).

67 Vgl. Wiesing 2013, 133.

68 Vgl. Wiesing 2013, 127. 132.

69 Vgl. Hahn 2005, 9.

70 So Haug 2015, 18 f. Eine medientheoretische Reflexion zum Umgang mit archäologischen Primärquellen (Bilder, Objekte), die ebenfalls Erkenntnisgrenzen definiert, bei: Muth 2011, 327–329; Dally u. a. 2014.

71 So z. B. bei Raselli-Nydegger 2005, 63–74 am Beispiel der jeweils unterschiedlichen Darstellungsweisen gleicher Themen auf Tonlampen und Gemmen.

72 Zu den Problemen der Bildhermeneutik am Beispiel der attischen Mantelfiguren auch Franceschini 2018, 49 f.

73 Hölscher 2017, 19.

74 Zu einer weniger streng-symbolischen und mehr dynamisch-partizipierenden Rolle von Bildern in der griechischen und römischen Antike siehe Hölscher 2017 (insb. 19 f.); 2018 (insb. 330).

75 In dem Auflösen liegt der Unterschied zu den ‚Hyperimages', einer Form pluraler Bildordnungen (s. o.). Hyperimages sind dynamisch, da sie sich aus situativ kombinierten, einzelnen Bildeinheiten zusammensetzen. Allerdings liegt ihnen eine zuvor geplante Aussageintentionen zugrunde, nach der die Einzelbilder kalkuliert zusammengestellt sind (Thürlemann 2013, 8). Zu zwischenbildlichen Prozessen, z. B. der ‚Aktivierung eines übergeordneten Konzeptes' oder ‚emotionaler Übertragung' siehe Isekenmeyer 2013, 11–86; Raymond 2013, 6–20.

a priori oktroyierten Suprazeichens (dionysisch, *aurea aetas* etc.) bleiben Räume für individuelle und situativ bedingte, hermeneutische Anknüpfungspunkte.

Die Flexibilität in der Deutbarkeit von Bilder- und Ornamentschmuck ist allerdings begrenzt, da nicht jedes Bild alles bedeuten kann. Und doch ist es für das Leben mit diesen Bildern vorteilhaft, wenn sie inhaltlich nicht abgeschlossen sind[76]. Wie die Räume eines Wohnhauses mit ihrem immobilen Decor (Wand- und Deckenmalerei, Mosaik, Skulptur etc.) sind auch die mobilen Objekte multifunktional. Indem Objekte miteinander und mit dem sie umgebenden Raum-Decor interagieren, gestalten sich die einzelnen Bildbedeutungen auf den Gegenständen und die möglicherweise infolgedessen geführten Bilddiskurse variabel.

Diese Eigenschaft der reduzierten Bilder, Bedeutungsebenen aus ihrer Umgebung zu beziehen und nicht a priori festgelegt zu sein, ist nicht zuletzt praktisch. Trotz wiederholter Benutzung durch eine bestimmte Gruppe von Personen lassen sie sich durch verschiedene Handlungen, wechselnde Räume oder variable Kombinationen mit anderen Objekten immer wieder neu interpretieren. Umgekehrt können die statischen Raumatmosphären mit mobilen Gegenständen und deren Decor beeinflusst und verändert werden[77]. Ornamente, Figuren und Bilder auf Kleinfunden erscheinen für sich genommen symbolisch offen und flexibel deutbar. Sie entfalten ihr volles Potenzial nicht in einer ‚sterilen' Einzelanalyse des Objektes, sondern erst im Nutzungskontext.

4. Ergonomie und Haptik

Ergonomie bezeichnet die formale Anpassung eines Gebrauchsgegenstandes an die Hand des Benutzers und an die Aktion, die er mit diesem Objekt ausführt. Ein ergonomisches Design bemüht sich um eine optimale und störungsfreie Subjekt-Objekt-Beziehung. Es soll das Objekt für den Benutzer überschaubar und kontrollierbar machen, um es problemlos zu verwenden[78]. Ergonomie steht im Zentrum modernen Produktdesigns und ist der visuell-ästhetischen Qualität von Gebrauchsgegenständen mindestens gleichzusetzen[79]. Die Analyse der Objekte aus Insula I 10 zeigt, dass die zunächst modern anmutenden Überlegungen zu Ergonomie und Haptik auch im antiken Design eine Rolle spielen.

4.1 Ergonomische Gestaltung von Griffen

Die Anbringung eines Bedienelementes erleichtert, reguliert und leitet den manuellen Zugang zu einem Gegenstand. Die Benutzung der meisten Gefäße, Geräte und Möbel ist durch solche Bedienelemente, mithin Griffe gesteuert. Einfache Ringgriffe oder Hängegriffe wie **Kat. 024** (Abb. 39) gehören zu Truhen, Schränken oder anderen Holzmöbeln, die mit einfachen Kannelierungen oder profilierten Enden aus Perlen, Scheiben und Konen ästhetisiert sind. Eine ähnliche Abfolge von

76 Je inhaltlich abgeschlossener, eindeutiger und ‚auserzählter' ein Bild ist, desto weniger eignet es sich zur Verknüpfung mit anderen Bildern (Raymond 2013, 6 f.).
77 Vgl. Hölscher 2018, 332.
78 „Ergonomie basiert auf der Erforschung der optimalen Arbeitsbedingungen des Menschen und den dementsprechenden Bedürfnissen des menschlichen Körpers sowie dem Bestreben von Design und Ingenieuren, diesen Bedürfnissen durch adäquate Gestaltung zu entsprechen. Dahinter steht also der Versuch, die Interaktion des Menschen mit Produkten, Umgebungen und Systemen zu verbessern" (Erlhoff – Marshall 2008, 129).
79 Van den Boom – Romero-Tejedor 2000, 135 f.; Erlhoff – Marshall 2008, 129–131; Schneider 2009, 202. Dennoch erkennt die Design-Forschung die haptische Qualität erst in der letzten Zeit (Erlhoff – Marshall 2008, 189). Während taktile Wahrnehmung das Berühren eines Gegenstandes mit den Fingerspitzen bezeichnet, meint haptisch das Greifen mit der ganzen Hand: vgl. Heufler 2004, 40; Erlhoff – Marshall 2008, 187–189. Wenn es sich auch um zwei unterschiedliche sensorische Abläufe handelt, lassen sie sich als Teile des Tastsinns im Folgenden unter Haptik gemeinsam behandeln.

geometrisch-decorativen Formen findet sich am Griff des silbernen Spiegels **Kat. 146** (Abb. 205) und des bronzenen Spatels **Kat. 140** (Abb. 201a–c). Die Bedienelemente lassen sich mit der Handfläche umschließen, sodass die plastischen Ornamente fühlbar in der Hand liegen. Fein kannelierte Griffe werden nicht ausschließlich für Möbel verwendet, sondern finden sich beispielsweise auch bei dem Griff der Star-Nadel **Kat. 139** (Abb. 200a–b), den Henkeln der ‚Korbgefäße' **Kat. 122–124** (Abb. 174–176) oder den drei Griffschalen **Kat. 086–088** (Abb. 126–128). Ihre ähnlich gestalteten rauen Oberflächen bieten einen besseren Griff als glatte.

Einen die Oberfläche aufrauenden Effekt erzielen ebenfalls in Relieftechnik angebrachte Ornamente und Bilder. So hat die Griffschale **Kat. 089** (Abb. 129) anstelle von Kanneluren ein Palmetten-Ornament. Ebenso ist die Bedienbarkeit der silbernen Kasserollen **Kat. 126** (Abb. 182) und der bronzenen Schankgefäße **Kat. 069–070. 074** (z. B. Abb. 96) durch haptisch erfahrbare Ornamente verbessert. Bei den silbernen Griffschale **Kat. 127** (Abb. 184) übernimmt eine reliefierte, teilvergoldete, figürliche Szene diese Funktion.

Einige Bronzegefäße und -geräte weisen an ihren Griffenden eine ergonomisch optimierte Auflagefläche für Daumen auf. Diese meist einfachen, konkav geschwungenen, teils an schlanke Blätter erinnernde Applikationen sind ergonomische Hilfskonstruktionen, um mehr Druck und Kraft ausüben und das gefüllte Gefäß während des Ausschenkens stabiler halten zu können. Bei dem Griff des Bronzekruges **Kat. 069** (Abb. 109) entspringt ein blattförmiges, plastisches Element aus einem dreiblättrigen Hüllblatt. In einer etwas schlichteren Variante wiederholt sich dies bei dem kleinen Bronzekrug **Kat. 071** (Abb. 97). Auch der Griff der Bronzelampe **Kat. 052** mit Efeu-Decor (Abb. 71) zeigt eine solche ergonomische Gestaltung. Anders ist es bei dem bronzenen Modiolus **Kat. 095** (Abb. 146a–b) gelöst, dessen Grifffläche die Form eines menschlichen Daumens besitzt. Nahezu didaktisch wird hier die Nutzungsweise des Bechers nonverbal kommuniziert. Dieses Designphänomen ist bei zahlreichen weiteren Gefäßen aus der Vesuvregion, insbesondere bei bronzenen Krügen wiederholt zu beobachten[80].

Eine Reihe von Trinkgefäßen besitzt ein anderes Griffdesign, dass ebenfalls auf eine angenehmere Verwendung zielt. Die dreiteiligen Ringgriffe einiger Silbergefäße sind mit einem Stützsporn ausgestattet, um die stabile Benutzung der Becher und Kelche zu gewährleisten. Die Anbringung dieses ergonomischen Halte-Elements für den Mittelfinger bei den silbernen Skyphoi **Kat. 100–103** und Kantharoi **Kat. 108–109** ist an anderer Stelle bereits ausführlicher erörtert[81]. Jüngste Studien zu Füllmengen römischer Gefäße und der Komsumptionspraxis zeigen, dass insbesondere die Silbergefäße in ihrem Volumen vergleichsweise herausstechen (Abb. 239)[82]. Angesichts des zusätzlichen Gewichts durch das Material ist eine derartige Griffkonzeption für eine benutzerfreundliche Bedienung durchaus angemessen.

Die in ihrer Intensität[83] stärkste Form der haptisch erfahrbaren Objektgestaltung sind vermutlich die figürlich geformten Griffe. Hier greifen Ornament und Bild tief in die Oberflächenstruktur der Griffe ein und die Bedienzone geht vollkommen in plastischem Decor auf. Um die Pyxis **Kat. 060** (Abb. 94) zu öffnen, greift man den als nackten Knaben gefertigten Knauf und um aus dem Bronzekrug **Kat. 072** (Abb. 117) Wein oder Wasser zu gießen, umfasst man ein kleinformatiges, bronzenes Abbild der Göttin Astarte. Ein solcher Effekt zeigt sich ferner bei den silbernen Modioli **Kat. 098–099** (mit geflügelten Eroten als Bedienelemente); den Olivenkantharoi **Kat. 107** (mit den pflanzenstängeligen Henkeln) und einem verschollenen Bronzekrug aus der Casa del Menandro I 10,4 (Abb. 240).

---

80 Vgl. Tassinari 1993, 33 (Typ B1222) oder 38 (Typ C1221).

81 Siehe Teil III Kap. 4.7

82 Ein Vergleich mit den Füllmengen der anderen Trinkgefäßgruppen, die Baddiley (2018) nebeneinanderstellt, zeigt, dass die Silbergefäße aus der Casa del Menandro (I 10,4) in ihren Volumina gegenüber den Glasgefäßen aus Colchester; Sigillata Drag. 27; Lyon-Ware und der Usk Ware dominieren.

83 Zum Begriff der Intensität von Decor nach Irmscher (1984) siehe Teil IV Kap. 7.

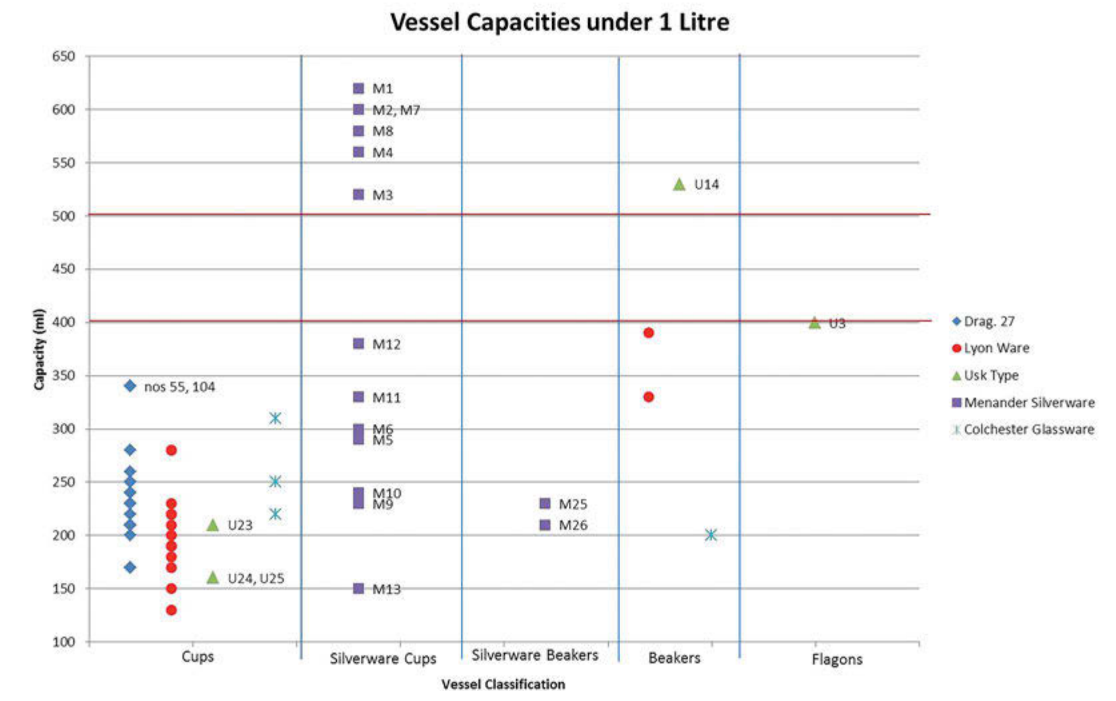


Abb. 239: Fassungsvolumina verschiedener Gefäße und Gefäßtypen der frühen Kaiserzeit.

4.2 Ergonomische Gestaltung ohne Griffe

Nicht immer sind Griffe, Henkel, Knäufe etc. notwendig, um einen Gegenstand für einen Nutzer möglichst einfach bedienbar zu gestalten. Ein Beispiel hierfür sind die silbernen Faltenbecher **Kat. 092** (Abb. 143), deren Mulden im Gefäßkörper eine angenehme Grifffläche bieten. Ähnliches gilt für die Schalen **Kat. 111–112** sowie Becher **Kat. 090–091** aus Terra sigillata, deren scharfe Profilumbrüche, äußere Ritzornamente oder figürliche Reliefs den Objekten eine bessere Griffigkeit verleihen.

Insbesondere die medizinischen Instrumente sind bezüglich ihrer ergonomischen Gestaltung zu nennen. Plastische Ornamente in der Form von Scheiben und Perlen sind bei **Kat. 136–140** (Abb. 197a–201b) die Bedienzonen, die sie sich fest zwischen Daumen und Zeigefinger halten lassen. Die Ornamente verbessern die feinmotorische Handhabbarkeit der Instrumente. Auch bei dem großen silbernen Servierlöffel (**Kat. 135**) dient die konkav geschwungene裏Griffform einem möglichst angenehmen Handgefühl. Auf ein solches zielt laut Franken auch der runde, untere Abschnitt des Büstengewichtes **Kat. 178** (Abb. 235). Er sei im Unterschied zu den freistehenden Porträtbüsten von einer breiteren und runderen Form, weil die viel genutzten Gewichte für die Händler möglichst angenehm in der Hand liegen sollten[84].

Ergonomie und Haptik sind offenkundig keine ausschließlich modernen Kategorien des Objektdesigns, sondern auch antike Gegenstände sind in Hinblick auf eine angenehme und funktional unterstützende Bedien- und Handhabbarkeit gestaltet. Formen, Ornamente und Bilder an den Dingen und ihren Griffen verbinden das Funktional-Nützliche mit dem Ästhetisch-Angenehmen[85].

84 Franken 1994, 27.
85 Bereits Simmel (1919, 117) betont die Bedeutung der Griffe für die Erscheinung einer Vase: „Nun soll doch aber nicht nur der Körper der Vase zugleich den Ansprüchen der Kunst gehorchen und die Henkel wären blosse, gegen ihren ästhetischen Formwert gleichgültige Griffe, wie die Ösen des Bilderrahmens. Sondern diese Henkel, die die Vase dem Dasein jenseits der Kunst verknüpfen, sind zugleich in die Kunstform einbezogen, sie müssen, ganz gleichgültig gegen ihren praktischen Zwecksinn, rein als Gestaltung und dadurch, dass sie mit dem Vasenkörper eine ästhetische Anschauung bilden, gerechtfertigt sein“.

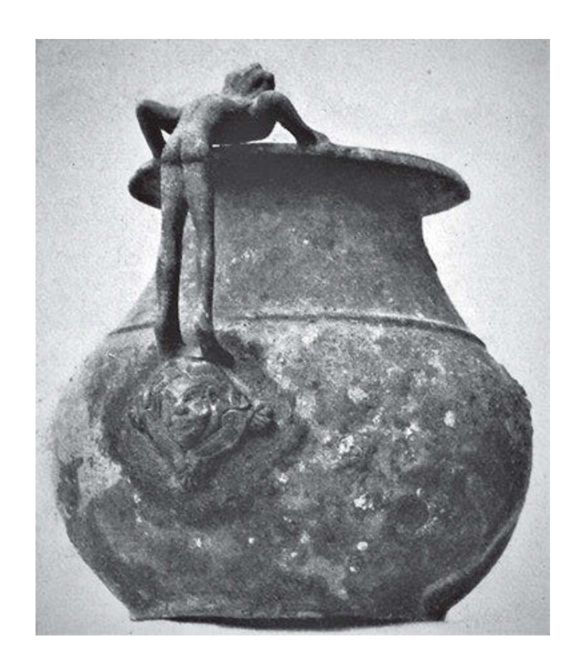


Abb. 240: Heute verlorener Bronzekrug aus der Casa del Menandro (I 10,4); Pompeji Inv. 4958.

5. Symmetrie(n) und Ausrichtung

Alle Objekte aus Insula I 10 sind auf den sie umgebenden Raum hin ausgerichtet. Abhängig von der Anordnung der Gestaltungselemente kann jedoch die vom Betrachter wahrgenommene Orientierung eines Gegenstandes unterschiedlich sein. Durch Formgebung, Ornament- oder Bildschmuck lassen sich bewusst visuelle Schwerpunkte und Ausrichtungen bestimmen oder vermeiden. Aufgrund unseres symmetrischen und zentralisierten Sehfeldes sucht die menschliche Wahrnehmung grundsätzlich nach Ordnungen und Regelhaftigkeiten und sieht sie bisweilen selbst dort, wo sie nicht vollständig gegeben sind[86]. Symmetrien sind ein zentraler Bestandteil der menschlichen Erlebniswelt. Daher erscheint es nur folgerichtig, dass sie den frühsten Formen menschlichen Kunstschaffens zugrunde lagen und nicht auf einen Kulturraum begrenzt sind[87]. Im Folgenden rücken Symmetrien und Ausrichtungen im Objektdesign der Funde aus Insula I 10 in den Fokus, ohne ihr Vorhandensein oder Fehlen als ein qualitatives Kriterium zu verstehen (Abb. 241).

86 Gombrich 1982, 139; Hahn 1989, 133–137; Ditzinger 2006, 46–48. Im Allgemeinen ist zwischen mathematisch-geometrischer Symmetrie und biologischer Symmetrie (Bilateralsymmetrie) zu unterscheiden. Erstere ist absolut und im Kosmos generell selten. Zweitere lässt auch kleinere Abweichungen zu, die nur bedingt visuell wahrnehmbar sind. In der Tier- und Pflanzenwelt bildet Symmetrie den Unterschied zwischen Tarnung (asymmetrisch) und Signal (symmetrisch). Zur Herausbildung beider Symmetriebegriffe: Hahn 1989, 20–46. Zum Ursprung der Symmetrie in der Natur siehe u. a. Hahn 1989, 29–47; Gombrich 1994, 22–24. Innerhalb biologischer Symmetrien haben sich Präferenzen in der menschlichen Wahrnehmung herausgebildet. Beispielsweise erhält ‚oben' mehr Aufmerksamkeit als ‚unten', da obensein entgegen dem Wirkungsprinzip der Gravitation steht und somit immer mit energetischem Aufwand verbunden ist (Pflanzenwachstum, Architektur etc.). Dinge mit breiter Basis und Bodenkontakt wirken hingegen solide, fest und stabil (Arnheim 1978, 32–35). Ferner hat sich u. a. durch das Erlernen des einhändigen Umgangs mit Werkzeugen eine seitliche Asymmetrie in der menschlichen Wahrnehmung etabliert. Diese Seitenbevorzugung (Lateralisierung) eines Beines, eines Auges und einer Großhirnregion wurde durch die Einführung der linearen Schrift verstärkt. Im europäischen Raum führte dies zu einer „ungleichen Gewichtsverteilung und […] einem dynamischen Vektor, der im Sehfeld von links nach rechts führt" (Arnheim 1978, 35). Zur (Bi-)Lateralität siehe Arnheim 1978, 35–37; Hahn 1989, 30. 137. 229–231.

87 Gombrich 1982, 18; 1994, 25–31. Symmetrien bestimmen frühestes Kunstschaffen in Europa ebenso wie in Zentralafrika oder Südamerika. Zur (ornamentalen) Symmetrie als ein Gestaltungsprinzip seit dem Paläolithikum: Hahn 1989, 11–14; Trilling 2001, 94–97. 101.

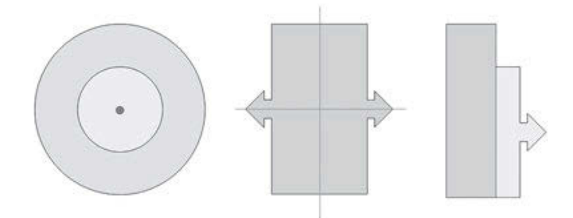


Abb. 241: Drehsymmetrie (links), Achsialsymmetrie (mitte); Ausrichtung (rechts).

Drehsymmetrische Objekte (vgl. Abb. 241 links) sind: die Puteale aus Ton und Stein **Kat. 001–003**, das Bleifass **Kat. 005**, das bronzene Labrum **Kat. 004**, das bronzene Räucherbecken **Kat. 029**, die Knochenpyxis **Kat. 061**, das Etui **Kat. 062**, das Bronzesieb **Kat. 175** und die silbernen Faltenbecher **Kat. 092**. Ihre Erscheinung bleibt unverändert, wenn man sie um eine vertikale Achse dreht oder sich um sie herumbewegt, denn sie besitzen eine gleichmäßige Form sowie einheitlich verteilte Ornamente und Bilder. Oftmals sind bestimmte Bereiche des Objektkörpers mit umlaufenden Ornamentbändern versehen, wie beispielsweise der Rand des bronzenen Labrum (Eierstab) oder des Räucherbeckens (Zinnenornament). Alternativ erstrecken sich regelmäßige Muster über den gesamten Gegenstand, wie z. B. die Felder und Medaillons des Bleifasses oder das Efeuranken- und Flechtband-Ornament des Bronzesiebes. Ein in sich geschlossenes, florales Ornament hebt bei den Tischuntersetzern aus Silber **Kat. 131–132** (Abb. 187a–188b) und dem bronzenen Labrum **Kat. 004** (Abb. 9) den drehsymmetrischen Mittelpunkt visuell hervor[88]. Die drehsymmetrischen Objekte besitzen keinen visuellen Schwerpunkt, keine Ausrichtung und keine bevorzugte Ansichtsseite. Dies ist für ihre ästhetische Wirkung im Raum insofern vorteilhaft, als sie keinen bestimmten Betrachterstandpunkt einfordern. Ihre Gestaltung lässt sich von mehreren Personen zur gleichen Zeit wahrnehmen und verändern auch im Falle eines sich bewegenden Betrachters ihre Gesamterscheinung nicht. Viele Beispiele aus Insula I 10 sind ‚passive' Gebrauchsgegenstände. Einmal am gewünschten Ort positioniert, erfüllen z. B. Kandelaber, Kohlebecken und Untersetzer ihre Funktion. Auch Puteale, Bleifässer und Labra gehören aus funktionalen Gründen zu den ‚semimobilen' Objekten. Personen bewegen sich in der Regel an diesen Objekten vorbei oder um sie herum.

Im Unterschied zu drehsymmetrischen lassen sich achsensymmetrische Gegenstände entlang einer Achse in zwei gleich aussehende Teile trennen (vgl. Abb. 241 mitte). Sie können folglich Haupt- und Nebenseiten, Kurz- und Langseiten oder A- und B-Seiten besitzen. Sie sehen von zwei Betrachterstandpunkten exakt gleich aus und sind in ihrer räumlichen Orientierung wesentlich klarer artikuliert als drehsymmetrische Gegenstände. Beispiele hierfür sind der vierbeinige Marmortisch **Kat. 007**, der bronzene Klapptisch **Kat. 011**, die Auffangschalen mit zwei gegenüberliegenden, seitlichen Griffen **Kat. 082–084**, die Situla **Kat. 125**, das silberne ‚light service' **Kat. 118** oder die Olivenbecher **Kat. 107**.

Die beiden Hauptansichtsseiten des Marmortisches **Kat. 007** (Abb. 14a–b) liegen quer zur Raumachse zwischen Fauces, Atrium und Tablinum der Casa del Fabbro (I 10,7). Die Ausrichtung des Tisches betont ihn prominent im Raum. Beide Hauptseiten sind auf die zentrale Blick- und Bewegungsachse des Hauses ausgerichtet. Ein vergleichbares Wirkungspotenzial besitzt der mobile Klapptisch **Kat. 011** (vgl. Abb. 27), der sich situativ in verschiedenen Räumen aufstellen und aus-

88 Bei einigen drehsymmetrischen Objekten aus Insula I 10 kehrt eine bestimmte Formenkomposition regelmäßig wieder: runde Körper wie Scheiben, Schalen oder Kessel sind mit drei gleichmäßig radial verteilten Beinen kombiniert. Hierzu zählen die Kohlebecken Kat. 031–032, die Kandelaber Kat. 055–059; der Lampenuntersetzer Kat. 059 und die Tischuntersetzer Kat. 131–132. Die Beispiele lassen sich um die Gruppe der dreibeinigen, runden Tische aus Marmor, Bronze oder Holz (zu diesen *mensae delphicae* siehe De Carolis 2007, 100–105) und die dreibeinigen, bronzenen Klappgestelle (vgl. Klatt 1995, 358–369 mit den Typen DA, DB und DC) ergänzen. Eine enge Verwandtschaft im Design der funktional sehr unterschiedlichen Objekte ist offensichtlich.

richten lässt. Dadurch ist es ihm möglich, an verschiedenen Orten bestimmte Blick- und Bewegungslinien anzuregen.

Das achsensymmetrische Design einiger Trinkgefäße aus der Casa del Menandro (I 10,4) schränkt hingegen die Verständlichkeit ihres Bildschmucks bisweilen ein. Weder die Objektform noch räumliche Anordnung der Ornamente und Figuren geben bei den Skyphoi und Kantharoi Aufschluss über den Beginn und Verlauf der zwölf Taten des Hercules, des Bacchus-Mythos oder der Mars-und-Venus-Szenen (**Kat. 102–105. 108–109**). Das Arrangement der Gestaltungselemente folgt einer Symmetrie und fordert damit den am Bildinhalt interessierten Betrachter verstärkt. Es wird mehr Zeit, mehr Aufmerksamkeit und mehr Subjekt-Objekt-Interaktion benötigt, um die Bilder inhaltlich zu erschließen. Erst durch eine intensive Auseinandersetzung mit Bild und Bildträger, durch ein Vergleichen der einzelnen Stücke eines Paares und durch ein geistiges Sortieren der Szenen auf den jeweiligen Seiten lassen sich die Darstellungen begreifen. Insofern rückt so die techno-pragmatische Funktion der Objekte (Trinkgefäß) in den Hintergrund und die ästhetische und semantische Erfahrbarkeit des Designs überwiegen.

Eine Alternative zu symmetrischen Objekten sind Gegenstände mit einer bestimmten Ausrichtung. Sie sind anhand ihrer Gesamtform in ein unmittelbar verständliches Vorn, Hinten, Links oder Rechts bzw. in eine dem Benutzer zugewandte oder abgewandte Seite unterteilt. Bei einigen Gefäßen lässt sich eine konkrete Ausrichtung vor allem durch das Anbringen eines einzelnen Griffes oder einer Ausgusstülle (oder beidem) an einen symmetrischen Gefäßkörper erreichen. Griff/Henkel und Tülle fungieren als ‚signifier', indem sie determinieren, von welcher Seite das Objekt zu benutzen (gedacht) ist. Dies gilt für Kannen und Krüge, wie z. B. **Kat. 068–078**, die bronzenen (**Kat. 085–089**) und silbernen Griffschalen (**Kat. 126. 129**), die Becher aus ‚ceramica a parete sottili' **Kat. 093–094**, die Modioli aus Bronze, Glas und Silber **Kat. 095–098** sowie die Bronze- und Tonlampen **Kat. 033–054**. Bisweilen beziehen sich weitere Gestaltungselemente auf die Ausrichtung der Formenkomposition. Wenn man den kleinen Becher mit Gesichts-Decor **Kat. 094** (Abb. 145a–b) mit der rechten Hand greift, befindet sich sein Bildschmuck auf der abgewandten Seite. Die Darstellungen auf den einhenkligen Modioli aus Silber **Kat. 097–099** sind hingegen über den gesamten Gefäßkörper verteilt, sodass keine freien Rückseiten entstehen (Abb. 148a–150d).

Nicht nur Teilformen wie Griffe, Henkel etc. können Gegenständen eine Ausrichtung geben, sondern auch bildliche Gestaltungselemente. Dies ist an dem Hermentisch aus Marmor (**Kat. 008**) (Abb. 16), der silbernen Phiale (**Kat. 128**) (Abb. 185a), dem tönernen Räucherbecken (**Kat. 030**) (Abb. 44a–b) oder der Bronzepyxis mit Knaben-Deckel (**Kat. 060**) erkennbar. Ohne ihr jeweiliges figürliches Gestaltungselement wären dies all- oder mehransichtige Objekte. Auch Tier- oder Menschenfüße verleihen Dingen eine „unaufgeregte Gerichtetheit“[89], aus der sich eine Vorder-, Rück- und Seitenansicht ergibt. Zoomorphe oder anthropomorphe Extremitäten orientieren die Dinge, die sie schmücken, im Raum und setzen sie mit dem Betrachter in ein räumliches Verhältnis – ähnlich wie Henkel[90]. Auch unterstreichen Ornamente und Bilder die von der Form bereits vorgegebene Ausrichtung eines Objektes, wie die zur Lampenschnauze (Lichtquelle) hin orientierten vegetabilen Ornamente auf den Schultern der Tonlampen **Kat. 035** (Abb. 54) und **Kat. 036** (Abb. 55) und das fein ziselierte Pflanzenornament auf der Bronzelampe **Kat. 052** (Abb. 71). Die Blüten und Palmetten auf dem Griff des Silberlöffels **Kat. 135** (Abb. 196) und der Bildschmuck (Medusen- und Vogelköpfe) auf den Griffen der silbernen Schalen **Kat. 126** (Abb. 182) führen den Blick weg vom hinteren Griffende, hin zur Laffe bzw. zum Schalenkörper.

Bei Objekten mit einer Ausrichtung ist ihre visuelle und haptische Wahrnehmung klar geregelt. Ein einzelner Griff erhöht die praxeologische Verständlichkeit eines Gegenstandes deutlich, richtungsweisende Figuren oder Ornamentbänder funktionieren diesbezüglich subtiler. Mit der

89 Wolf 2019, 13.
90 Jedoch kommen Tierfüße bei den Objekten aus Insula I 10 immer in der Mehrzahl vor, entweder als radial angeordnete Dreiergruppe wie z. B. bei Bronzekandelabern, Kohlebecken oder Untersetzern oder in einer achsensymmetrischen Komposition, wie z. B. bei Tischen.

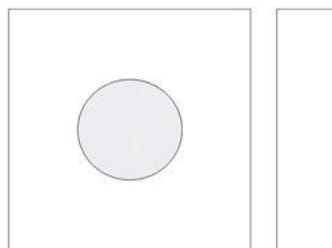
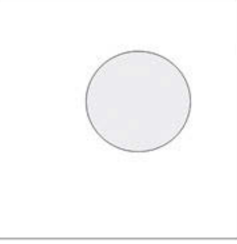



Abb. 242: Visuelle Kräfte (nach Arnheim 1978); links: ruhiges Seherlebnis; rechts: dynamisches Seherlebnis.

Ausrichtung lässt sich schneller und unmittelbar verdeutlichen, wie ein Objekt zu greifen, zu halten und benutzen ist. Ein möglicher Nachteil liegt darin, dass es immer eine vom Benutzer abgewandte Seite gibt.

6. Balance und Dynamik – das Spiel mit visuellen Kräften

Eine nähere Untersuchung der ‚visuellen Kräfte' bezieht sich auf die visuelle Balance und die wahrnehmbare Dynamik von Gestaltungselementen (Abb. 242). Rudolf Arnheim beschreibt mit dem Begriff ‚visuelle Kräfte' das Potenzial von Formen, Ornamenten und Figuren, Blickbewegungen zu stimulieren, zu unterstützen oder zu beeinflussen: „Was ein Mensch [...] wahrnimmt, ist nicht nur eine Gruppierung von Gegenständen, von Farben und Formen, von Bewegungen und Größen. Es ist [...] ein Wechselspiel zwischen gerichteten Spannungen. Diese Spannungen [...] gehören [...] genauso untrennbar zum Wahrnehmungsgegenstand wie Größe, Gestalt, Standort oder Farbe"[91].

Bei Formen lassen sich unter anderem Schrägheit, Krümmungen und Kurven dynamischer wahrnehmen als Geraden und rechte Winkel. Noch bewegter erscheint ein Wechsel von Krümmungsrichtungen, wie z. B. bei Gefäßprofilen oder Säulenbasen[92] (Abb. 243). Je nachdem wie sich die zahlreichen Gestaltungselemente zueinander verhalten, lassen sich derartige Dynamiken in der Objektgestaltung bewusst erzeugen oder auflösten: „Die Dynamik einer Komposition kommt nur zur Geltung, wenn sich die ‚Bewegung' jedes Details logisch in die Bewegung des Ganzen einfügt"[93]. Ornamentbänder und -friese wirken beispielsweise blickführend, flechthafte (Muster, Felder) und geschlossene Ornamente blickfixierend[94], wie sich an einigen Beispielen aus Insula I 10 verdeutlichen lässt. So binden die Rosetten am Boden des Labrum **Kat. 004** oder der Griffschale **Kat. 089** sowie die Palmette am Boden des Bronzesiebes **Kat. 118** die Aufmerksamkeit des Betrachters. Wie die vergoldete Blüte von **Kat. 130–131** befinden sich die geschlossenen Ornamente in der konzentrischen Mitte des Objektes und verleihen dem Objekt dadurch eine ruhige und ausbalancierte Wirkung. Eine deutlich stärkere Dynamik strahlen die Hüllblätter und sprießenden Voluten der Kohlebeckenfüße **Kat. 031** und der Kandelaberfüße **Kat. 057–058**. Diese Wirkung gilt für die Efeuranken am Kandelaberkopf **Kat. 057**, auf dem ‚abbrevatoio d'ucelli' **Kat. 121**, auf dem Bronzesieb inklusive Inschrift **Kat. 176** sowie auch für die Schilfrohrgestaltung der Kandelaber **Kat. 055–056** und die Palmetten auf dem Griff der Schale **Kat. 089**. Aus der vegetabilen Kraft der pflanzlichen Ornamente entstehen Wachstumsrichtungen, die einen Betrachter dazu animieren, ihnen zu folgen (visuelle Kräfte).

91 Arnheim 1978, 14.
92 Zur Dynamik der Schrägheit: Arnheim 1978, 426–429.
93 Arnheim 1978, 434.
94 Von Wersin – Müller-Grah 1953, 14–22. Insbesondere Wellenlinien, Wirbel und Spiralen gehören zu den dynamischen, das Auge bewegenden Ornamenten (Gombrich 1982, 149–151).

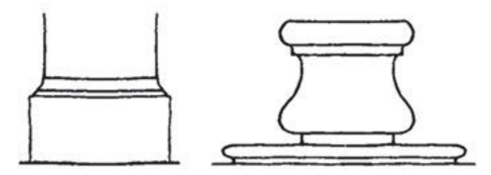


Abb. 243: Starre (links) und dynamische Säulenbasis (rechts).

Auch Bilder und Figuren können durch ihre Ausrichtung Blicke leiten[95] oder durch eine Kombination aus Bewegung und Gegenbewegung eine Balance erzeugen. Eines der anschaulichsten Beispiele sind die Fulcra der Klinen **Kat. 012–013** (Abb. 29). Die einander entgegengesetzten Bewegungsrichtungen der äußeren Figuren (Satyr und Eros) bilden durch ihre Körperhaltung eine Klammer. Am linken Rand wendet sich der Satyr aus dem Medaillon nach rechts, am rechten Rand dreht sich Eros entgegen seiner Flugrichtung nach links. Zwischen den beiden sitzt ein tauschiertes Ornament im Fulcrarahmen. Aus einem zentralen Akanthuskelch entspringen zwei sich zu den Seiten einrollende Akanthusranken, die mit einer runden Blüte gefüllt zu den beiden äußeren Enden streben. Die von den Figuren und Ornamenten ausgehenden ‚visuellen Kräfte' sind symmetrisch komponiert und die Fulcra wirken in sich geschlossen. Eine vergleichbare Konzeption tritt auf den silbernen Skyphoi **Kat. 102–104** aus der Casa del Menandro (I 10,4) auf. Sowohl die Darstellungen der zwölf Herculestaten als auch des Bacchus-Mythos, ihre Figurenkompositionen und Bewegungsrichtungen sind bereits an anderer Stelle ausgiebig beschrieben[96]. Jede Becherseite wirkt harmonisch und ausgewogen komponiert. Mit diesem Konzept kontrastiert beispielsweise die Gestaltung der Modioli **Kat. 098–099**, deren Bildschmuck durch die fahrenden Wagen nur eine Bewegungsrichtung hat.

Bewegung und Gegenbewegung von Gestaltungselementen lassen sich nicht nur für Klammerkompositionen (→ ←), sondern auch für diametrale Anordnungen (← →) einsetzen, wie z. B. bei der Griffgestaltung von **Kat. 069** (Abb. 109). Am Umbruchspunkt der geschwungenen Griffform befindet sich ein schmal akzentuiertes Band, von dem aus sich der Decor in zwei entgegengesetzte Richtungen bewegt. Nach oben ist ein Hüllblatt gerichtet, hinter dem zwei seitlich, nach außen strebende und sich zu Voluten einrollende Blätter entspringen. Am selben Punkt wie das Hüllblatt entspringt in die entgegengesetzte Richtung nach unten ein vegetabiles Ornament. Der zum Griffende strebende Zweig trennt sich zu den Seiten in kleine schmale Blätter und eine versilberte Blüte auf. Analog zum oberen Hüllblatt öffnet sich auch der Griff am unteren Ende in drei schlanke Blattlappen. Der Blick des Benutzers trifft an diesem Punkt auf die figürlich verzierte Attasche. Doch trotz dieser Zusammenführung unterschiedlich ausgerichteter visueller Kräfte wirkt das Griffdesign ausbalanciert. Dieses Phänomen lässt sich in leichter Variation auch am Griff des Silberkruges **Kat. 070** (Abb. 96), des kleinen Bronzekruges **Kat. 071** (Abb. 97) und der Bronzekanne **Kat. 074** (Abb. 101) feststellen.

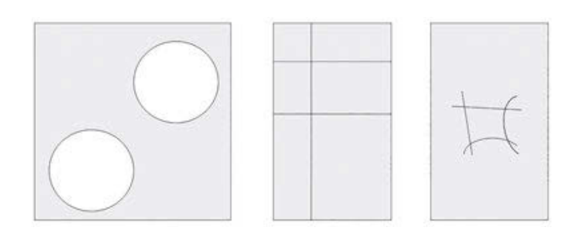
Die hier analysierten, „psychologischen Wahrnehmungskräfte"[97] – nach Arnheim vergleichbar mit physikalischen Kräften wie dem Magnetfeld oder der Gravitation – führen dazu, dass Objekte oder Objektteile ausbalanciert oder dynamisch wirken. Der visuelle Eindruck von Balance entsteht durch die Objektform und die Verteilung von Farben, Ornamenten, Figuren und Bildern (Abb. 244). Ein harmonisches Gleichgewicht der visuellen Kräfte lässt sich nicht (nur) durch Symmetrie und Gleichmäßigkeit, sondern (auch) durch einen gegenseitigen Ausgleich der optischen Zug- und Schubkräfte, beispielsweise in Form von antithetischen Kompositionen erreichen[98].

95 So beispielsweise bei Muth 1998, 61–63; 1999, 189–212 (insb. 199–205). Sie zeigt, dass Mosaiken den Betrachter oder Besucher lenken und leiten können. Zur formalen Ordnung von Raum durch Decor jüngst Haug 2020; Beck 2021, 93–109.

96 Siehe dazu Teil III Kap. 4.4.

97 Arnheim 1978, 19 f.

98 Arnheim 1978, 24–26; Gombrich 1982, 141. Für einfache geometrische Formen lässt sich Balance mathematisch ausdrücken. Für komplexe visuelle Informationen wie Malerei oder Objektgestaltung sind wir hingegen auf unseren Gesichtssinn angewiesen (Arnheim 1978, 22).



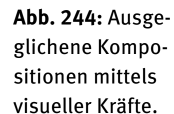


Abb. 244: Ausgeglichene Kompositionen mittels visueller Kräfte.

7. Interferenzen zwischen Dinglichkeit und Lebendigkeit

Abschließend rückt ein Design-Phänomen in den Fokus, das bereits an verschiedenen Stellen beschrieben, bisher jedoch nicht eingehender thematisiert wurde: das Gestalten von Dingen oder ihren Teilen nach menschlichen, tierischen oder pflanzlichen Vorbildern. Oftmals ist zu beobachten, wie aus der Natur entlehnte Gestaltungselemente tief in die Objektsubstanz eingreifen, bis sich die Sekundärformen (Ornament und Bild) nicht mehr von der Primärform (Fuß, Henkel, ö. Ä.) unterscheiden lassen und somit integraler Bestandteil der Gesamterscheinung eines Objektes sind[99]. Bezugnehmend auf die von Günther Irmscher formulierten Grade an „Ornamentintensität“[100] stellen anthropomorph, zoomorph oder phytomorph gestaltete Objekte die höchste Ornamentalisierungsstufe (Koinzindenz) dar. Mit dieser Gestaltungsstrategie verschwimmen die Kategorien wie Bild/Ornament und Bild-/Ornamentträger und auch ‚das Lebendige‘ und ‚das Dingliche‘[101]. Objekte verlieren insofern ihre abstrakte, technische Dinghaftigkeit, als sie ihre Gestaltungslogik aus der lebendigen Natur beziehen. Die mit Tierfüßen oder -köpfen, pflanzlichen Motiven oder menschlichen Gliedmaßen gestalteten Objekte aus Insula I 10 wirken zwar als etwas Fantastisches und Wundersames, sind jedoch nicht ungeordnet oder chaotisch. Die Füße der Objekte sind Füße von etwas Anderem (Raubtier, Huftier, Mensch) und nicht Hände oder Köpfe. Dies gilt sowohl für die prächtigen Marmortische wie **Kat. 007**, als auch kleinen bronzenen Ansteckfüße der Hocker **Kat. 015–019**. Einzige Ausnahme bilden die silbernen Untersetzer **Kat. 132**, die auf Elefantenköpfen standen[102]. Hände und Finger sind hingegen nur dort zu finden, wo die Dinge gegriffen werden. Dies verdeutlichen die Griff- und Attaschen-Gestaltungen des bronzenen Modiolus **Kat. 095**, der zweihenkligen Schale **Kat. 084** oder des marmornen Stößels **Kat. 174** (Abb. 131. 146a–b. 229). Köpfe, Gesichter und Halbkörper sind hingegen flexibler einsetzbar und können ein Gegenüber anblicken. Sie finden sich meist am oberen/vorderen oder unteren/hinteren Ende eines Gefäßgriffes, wie beispielsweise die bekränzte Figur der Bronzekanne **Kat. 076** (Abb. 112) oder die Widderköpfe der Griffschale aus Bronze **Kat. 086** (Abb. 126). Die Löwenköpfe des Kohlebeckens **Kat. 031** (Abb. 48) entspringen unmittelbar über den Raubtierfüßen.

---

99 So Irmscher 1984, 12. Vgl. hierzu auch Heufler 2004, 38.

100 Irmscher (1984, 12) bezeichnet mit Ornamentintensität allgemein die Menge und Dichte verschiedener Ornamente im Verhältnis zur Größe des Objekts sowie die Entstehung freier Flächen. Eine besonders starke Form der Bild- und Ornamentintensität ist eine geschaffene Indifferenz zwischen Primär- und Sekundärform, also zwischen dem Objekt und dem Ornament respektive Bild.

101 Mit den Figuralgefäßen ist eine Gattung aus der materielle Kultur des griechischen und römischen Kulturraums überliefert, die einem solchen Design unterliegt. Für deren Erforschung in den letzten Jahren sei an dieser Stelle eklektisch auf True 2006, 249–290; Böhm 2014; Ebbinghaus 2008, 245–160; 2018, 189–199 verwiesen. Für die weniger intensiv und meist nur einzeln oder in kleinen Gruppen untersuchten römischen Gefäße siehe u. a. Salomonson 1980, 65–106; Dövener 2000; Hottentot – van Lith 2006, 185–198. Zu den figürlichen, meist als Akanthusranken haltende Epheben anthropomorphisierte Kandelaber aus der Vesuvregion siehe ausführlich Bielfeldt 2018, 421–443.

102 Möglicherweise lässt sich dieses Design mit dem Verständnis von Elefanten als Lasten- und Zugtiere erklären. Als markanter Bildausschnitt eignen sich Elefantenköpfe, hinter denen ihr Transportgut aufragt. So betrachtet simuliert die runde Abstellfläche der Untersetzer den Elefantenrücken auf dem das Gefäß abgestellt wird. Siehe zu Lasten tragenden Elefanten in der römischen Bildkunst u. a. den Cinerar-Altar des Marcus Consius Cerdon bei Daltrop – Oehler 1991, 191 Abb. 122; Kriegselefanten bei Zimmermann 2010, 95 Abb. 1 und die Elefanten-Quadriga der Venus Pompeiana (Fassade von IX 7,5–7) bei La Rocca 2009, 114 Abb. 1.

Diese gattungsübergreifenden Gestaltungsphänomene sind in der römischen Objektforschung bekannt. Insbesondere hinsichtlich der Materialstudien zu marmornen Tischen[103], Kandelabern[104] oder Krateren[105] wurden figürliche und mischgestaltige Gerätefüße, die aus Blätterwerk entspringen, als Decor-Formen des hellenistischen Ostens identifiziert, die im 2. und 1. Jh. v. Chr. weite Verbreitung im italischen Westen fanden[106]. Ursprung und Bedeutung dieser Gestaltungsformen sind an die Phänomene ‚spätrepublikanische Ostimporte' und ‚Neoattizismus' geknüpft[107]. In der 2. Hälfte des 2. Jhs. v. Chr. ließ sich die steigende Nachfrage an griechisch anmutenden Ausstattungsgegenständen zunächst über Importe und seit dem 1. Jh. v. Chr. über ‚neuattische' unter anderem auch auf der italischen Halbinsel produzierte Produkte bedienen.

Sara Yerkes[108] entwickelte einen Ansatz, Bronzegefäße und -geräte mit marmornen Ausstattungsobjekten und der Wandmalerei unter einem gemeinsamen ‚Zeitgeschmack' zusammenzuführen und dadurch gattungsübergreifende Gemeinsamkeiten zu untersuchen[109]. Sie weist darauf hin, dass Gestaltungselemente wie „living, reed-like or vegetal columns", „vegetal or animal pediments", „vegetalized candelabra and vessels" und „human-animal-plant hybrids"[110] sowohl für die Wandmalereien der späten Republik und frühen Kaiserzeit wie auch für zahlreiche Objekte charakteristisch sind. Griffgestaltungen von Bronzgefäßen wie z. B. **Kat. 084** sind unmittelbar vergleichbar mit vegetabilisierten, aus tordierten, kannelierten Pflanzenstängeln bestehenden Giebelmotiven der Wandmalereien des späten Zweiten/frühen Dritten Stils[111]. Yerkes vergleicht die Gestaltungselemente von Möbeln, Gefäßen und Geräten mit jenen, die Vitruv in seiner Kritik der Wandmalereien der augusteischen Zeit ausführt. Er beklagt, dass in der Malerei real existierende Architekturen und Landschaften als Vorbilder „infolge eines entarteten Geschmacks" abgelehnt und lieber „Ungeheuerlichkeiten" (*monstra*) anstatt „klar bestimmter Darstellungen nach eindeutigen Dingen" gemalt werden[112]. Nach Vitruv zählen zu den *monstra* z. B. Rohrstängel die Säulen ersetzen, *appagineculi* mit gekräuselten Blättern und Voluten als Giebel und aus Pflanzenstängeln entspringende Figuren und Halbfiguren mit menschlichen oder tierischen Köpfen, die aber in Wirklichkeit nicht existierten

103 Cohon 1989; Moss 1989.

104 Cain 1985; Cain – Dräger 1994.

105 Grassinger 1991.

106 Für das Motiv der stützenden Löwen- und Greifenfüße an Möbeln und Geräten u. a. auch für pompejanische Marmortische konnte Cain (1985, 25. 31–33) zeigen, dass es frühe Vorformen gab und, dass diese nicht immer konkret ikonologisch zu deuten sind. Auch Klatt (1995, 369–371) formuliert für Bronzetische, dass die Raubtierklaue seit archaischer Zeit der standardmäßige Geräte- und Möbelfuß ist, ohne eine markante Entwicklung zu durchlaufen.

107 Im Zuge dessen kam es zu Wanderungsbewegungen griechischer Handwerker, Ateliers und Stilformen vom ‚hellenistischen Osten' in den ‚römischen Westen'. Eine Auswahl aus der umfassen Literatur bei Börker 1973, 283–317; von Hesberg 1981, 201–245; Cain – Dräger 1994a, 809–830; Cain 1995, 893–896. Zur kritischen Diskussion dieses Forschungsansatzes in jüngerer Zeit u. a. Maschek 2008, 185–217; Wallace-Hadrill 2008, 315–434; Reinhardt 2018, 299–325.

108 Yerkes 2005, 149. Zuvor kurz ausgeführt bei Sauron 1990, 35–45.

109 Sehr allgemein verfasst berücksichtigte bereits Spinazzola (1928) erstmalig neben dem Dachschmuck, den Wandmalereien und den Mosaiken Pompejis auch einige ästhetisch herausstechende Bronzeobjekte und -gefäße. In seinem Werk werden die Mannigfaltigkeit der decorativen Künste, die exzellenten Techniken und die Reichhaltigkeit an figürlichen und ornamentalen Motiven über Gattungsgrenzen hinweg präsentiert, wie sie in einem räumlich und zeitlich geschlossenen Kontext auftreten konnten: vgl. Spinazzola 1928, V–VII. Parallel hierzu widmete sich Pernice den decorativen Qualitäten pompejanischer Ausstattungsgegenstände aus Bronze. Viele der repräsentativen und decorativen Preziosen mit rankenden Griffen oder wilden Tierköpfen und -füßen deklarierte er als ‚hellenistische Kunst'. Bedauerlicherweise fehlen für diese Annahme typologische Studien oder externe Datierungsansätze. Pernice negiert a priori die Möglichkeit, dass die Formen im 1. Jh. n. Chr. produziert wurden. Seine Beobachtungen und motivischen Vergleiche hinsichtlich vegetabiler (Pernice 1925, 16–18) oder handförmiger Gefäßgriffe (Pernice 1925, 30–32), zoomorpher und anthropomorpher Kandelaberfüße (Pernice 1925, 20 f. 43–57) oder raubkatzenbeiniger Lampenuntersetzer (Pernice 1925, 57–63) sind jedoch äußerst wertvoll.

110 Yerkes 2000, 235–237; 2005, 149.

111 Yerkes 2005, 155.

112 Vitr. 7, 5, 3: *Sed haec, quae ex veris rebus exempla sumebantur, nunc iniquis moribus inprobantur. Nam tectoriis pinguntur monstra potius quam ex rebus finitis imagines certae.*

oder jemals hätten existieren können[113]. Insofern findet sich bei Vitruv ein negatives Geschmacksurteil über fantastische und unnatürliche Gestaltungsformen, das sich mit einem ähnlichen Plädoyer des Horaz‘ im Bereich Dichtkunst verbinden lässt[114]. Diese *monstra* bleiben bei Yerkes allerdings im Bedeutungshorizont des ‚Hellenistisch-Griechischen‘[115] verhaftet.

Gleichwohl lassen sich die von Vitruv als monströs, exotisch oder hybrid verachteten Gestaltungsformen auch anders verstehen, denn die Form und Entstehung der *monstra* basiert auf aus der Natur entlehnten Regeln und Gesetzen. Diese Gesetze lassen sich biegen und modifizieren, um mit dem Gewöhnlichen, Bekannten und Natürlichen zu brechen[116]. Da die Gestaltung aber nie beliebig oder chaotisch ist, bildet das Fantastische/Wundersame durchaus eine visuell organisierende Kraft. Konventionelle Gestaltungsformen lassen sich nach Verity Platt zwar verändern und verfremden, stoßen aber den Betrachter zu keiner Zeit in eine visuelle Welt, die ihn völlig verunsichert. Das potenziell destabilisierende Fremde lässt sich in einer vertrauten Visualität darstellen[117]. Platt untersucht die von ihr so verstandenen Gestaltungsformen des Exotischen, Hybriden und Abstrakten (*monstra*) hinsichtlich ihres Beitrages zur ‚visual language‘ augusteischer Zeit. Es sind keine statischen oder retrospektive, imitierende oder die Natur bzw. Architektur wiederholende, sondern vielmehr wachsende, sich verändernde und Neues kreierende Decor-Welten[118].

Bereits ein Blick auf die etruskische Toreutik verdeutlicht, dass gestalterische Verschränkungen von Objekten und Menschen-, Tier- oder Pflanzenformen weder ein genuin griechisch-hellenistisches noch ein ausschließlich römisch-frühkaiserzeitliches Design-Phänomen sind[119]. Eine argivische Bronze-Hydria aus der Mitte des 5. Jh. v. Chr. mit der Büste einer Peplophore auf dem Gefäßrand bildet für Milette Gaifman und Verity Platt den Ausgangspunkt für ihre Untersuchung von „embodied objects“. „The handle–figure thus occupies an interstitial position between the vessel of which she is part and the human body that manipulates it. She animates the object anthropomorphically when it is in use, while defining the nature of that use. Once activated by the hydria’s handler, the handle itself becomes a ritual performer, and the act of pouring becomes expressly devotional: the vessel and its operator are revealed to be mutually constitutive, bound together in their service of the goddess Hera“[120]. Es ist von zentraler Bedeutung für ein „embodied object“, dass sich anthropomorphe Körperformen nicht nur abbilden, sondern in das Design des Gegenstandes

113 Vitr. 7, 5, 3–4: […] *non minus coliculi dimidata habentes sigilla alia humanis, alia bestiarum capitibus. Haec autem nec sunt nec fieri possunt nec fuerunt*. […].

114 Platt 2009, 51–58.

115 Yerkes 2000, 245–247 mit Verweis auf Cain – Dräger 1994, 250.

116 Platt 2009, 44.

117 Platt 2009, 70 f.

118 Platt 2009, 70–72. Am Beispiel des Rankenornaments der Ara Pacis sieht Platt auch eine politische Dimension in der Semantisierung vegetabiler Gestaltungsformen mit Veränderungs- und Erneuerungsaspekten. In augusteischer Zeit befand sich die römische Gesellschaft in einem Veränderungsprozess, der Neues schuf, sich aber auf bekannte Elemente und Bausteine stützte. Dies zeigt sich nach Platt auch in der Raumdecoration: „Hellenistic models are transformed in service of a fresh and vital ‚Romanitas‘“ (Platt 2009, 71).

119 Die von Yerkes und Platt verfolgte Untersuchungsperspektive, die Gestaltung der materiellen und visuellen Kultur gattungsübergreifend zu berücksichtigen und zudem die literarischen Werke eines Zeithorizontes einzubinden, ist unbedingt weiterzuführen (vgl. hierzu u. a. Grüner 2004; Gaifman – Platt 2018, 407 f.). Oft ist das Objektdesign hinsichtlich einer Datierung methodisch herausfordernd, sodass anhand von Vergleichen mit der Wandmalerei eine chronologische Einordnung erfolgt (siehe z. B. die Schilfrohrkandelaber Kat. 055–056; Teil III Kap. 3.4) Viele Gestaltungselemente von Bronzegefäßen und -geräten sind beispielsweise bereits in der etruskischen (vgl. u. a. Haynes 1985) oder griechisch-hellenistischen (vgl. u. a. Baratte 1994, 607–628; Barr-Sharrar 1994, 657–661; Faust 1994, 573–606) Toreutik vertreten. Andere Objektgruppen sind in nur sehr geringer Zahl außerhalb der Vesuvregion dokumentiert und lassen sich kaum präziser als in das 1. Jh. n. Chr. datieren. Nach aktuellem Forschungsstand treten einige der Gattungen mit bemerkenswertem Design erst am Ende des 1. Jhs. v. Chr. oder zu Beginn des 1. Jhs. n. Chr. in der römischen materiellen Kultur auf. Büsten- und Kopfgewichte, Bildlampen, Sonnenuhren mit Raubtierfüßen und zoomorph gestaltete Klapptische kommen als decorative, mit Ornamenten, Figuren und Bildern gestaltete, Objekte neu hinzu und erweitern die gemalten ‚*monstra*‘ im römischen Haus um dreidimensionale Pendents.

120 Gaifman – Platt 2018, 403 f.

inkorporieren lassen und dem Gefäß auf diese Art eine Körperlichkeit verleihen, „which invites interaction with other bodies“[121]. Diese Objektgestaltung führt zu einer deutlich engeren Kombination (entanglement) zwischen Objekten und Subjekten respektive Dingen und Personen[122].

Hinsichtlich einer Erweiterung der Perspektive auf die Interferenz zwischen Dinglichkeit und Lebendigkeit im antiken Objektdesign lässt sich feststellen, dass die Gegenstände ihre abstrakte Dinghaftigkeit verlieren und mit dem Design verschiedene (menschliche, tierische oder pflanzliche) Eigenschaften mittels Design verliehen wurden. Diese Eigenschaften sind neben dem Aussehen im Allgemeinen auch die damit verbundenen, naturgegebenen Aktionsformen (Wachstum, Bewegung etc.) oder bestimmte Interaktions- bzw. Beziehungsformen. Durch das Gestalten eines Gegenstandes mit einem tier- oder menschenähnlichen Fuß oder Bein eröffnet sich einerseits eine visuelle Polarität zwischen Stabilität und Starrheit und andererseits der potenziellen Beweglichkeit durch Füße[123]. Objekte mit Füßen scheinen, als sollten sie sich eigentlich bewegen können, als seien sie in der Lage sich selbst dort hinzubegeben, wo sie gebraucht werden und als bedürften sie keines Menschen, der sie an Ort und Stelle platziert.

Eine optisch verlebendigende Objektgestaltung beeinflusst die mentale oder emotionale Einstellung eines Subjektes gegenüber einem Objekt. Sie fordert bestimmte Körperhaltungen/Bewegungen bei ihrer Benutzung ein oder legt Gebrauchsweisen nahe. Dies kulminiert darin, dass Menschen anthropomorphe Objekte ähnlich wie Menschen behandeln[124]. Die Vorstellung von lebendigen, lebhaften oder animierten Dingen entspricht durchaus der mentalen Vorstellungswelt der klassischen Antike und ist nicht allein durch raubtierfüßige Untersetzer oder Schilfrohkandelaber belegt. Bereits in der Ilias sind die Gegenstände des Hephaistos durch Selbstbeweglichkeit, mimetische Lebendigkeit, *energeia* und ihre ästhetische Gegenwärtigkeit aktiv[125]. Eine Spielart dessen sind sprechende, mit Inschriften versehene Artefakte. So bekommen Objekte eine Stimme und sagen ihrem Benutzer oder Betrachter „ich bin [...]“ oder „ich gehöre [...]“[126]. Derartige Proklamationen finden sich vorwiegend auf Gefäßen oder Weihgeschenken[127]. Doch bemerkenswerterweise weist sich auch die pompejanische Insula VI 5 an ihrer Fassade im Nominativ Singular als die Insula des Marcus Iunius aus[128]. Des Weiteren werden in der griechisch-römischen Antike (bildhafte) Gegenstände wie Subjekte in (meist kultische) Handlungen eingebunden und so zu sozialen Teilhabern und Akteuren. Insbesondere lassen sich Kultbilder nicht nur decorativ inszenieren und schmücken, sondern auch bekleiden oder waschen[129]. Darüber hinaus sind in der antiken Bildkunst handlungsunfähige Dinge wie z. B. Waffen[130], Tierfelle[131] oder Pflanzen[132] verlebendigt. Sie nehmen an der dargestellten Handlung aktiv teil oder reagieren auf das sie umgebende Geschehen.

Die Beispiele deuten an, dass es in der antiken Welt keine absolute und kategorische Trennung von Objekten und Lebewesen gab[133]. Eine aktive Teilhabe von Dingen am alltäglichen Leben der

121 Gaifman – Platt 2018, 404.

122 Zu einer solchen ‚Verleiblichung‘ pompejanischer Bronzekandelaber, siehe Bielfeldt 2018, 420–443.

123 Vgl. Wolf 2019, 12.

124 Scholz 2019, 12.

125 Zum Erschaffen lebendiger Dinge durch Hephaistos in der Ilias: Bielfeldt 2014c, 23–31. Zu einem ausgedehnteren Dingverständnis im Werk Homers unter Berücksichtigung rhetorischer Strategien antiker Autoren: Bielfeldt 2014c, 31–40.

126 Siehe dazu Bielfeldt 2014, 42–44. Bredekamp (2010, 59–67) sieht hierin einen ersten Ausdruck oder Beweis seiner Bildakttheorie.

127 Müller 2014, 143–161; Stähli 2014, 113–141.

128 Ein anderes Beispiel aus Pompeji ist das Cubiculum der Casa del Primo piano (I 11,15.9) mit dem Graffito „*Tanusi*(i) *sum* [cubiculum]“; siehe dazu weiter Lohmann 2018, 73; CIL IV 4429. 10044.

129 Stähli 2007, 127–146; Hölscher 2014, 163–165; 2014b, 239–256.

130 Hölscher 2014a, 168–174; 2017, 24–27 noch einmal in verkürzter Form.

131 Hölscher 2014a, 165–167.

132 Hölscher 2014a, 167 f.

133 Infolge der Aufklärung und des mit ihr verbundenen rationalen Denkens herrscht in unserer modernen westlichen Gesellschaft eine klare Unterscheidung zwischen Objekt und Subjekt, zwischen Ding und Lebewesen, zwischen

Menschen lässt sich durch Gestaltung der Gegenstände nach lebendigen Vorbildern erzielen. Ein solches Objektdesign ist dabei keine Errungenschaft der mediterranen antiken Kulturen, sondern gehört vielmehr zu einer der anthropologischen Konstanten in der Dinggestaltung, die sich z. B. auch im präkolumbianischen Mexiko und Südamerika findet[134]. Aus soziologischer Sicht gibt es hierfür mehrere Erklärungsansätze, welche für die einzelnen kulturellen Kontexte der Antike noch tiefer zu hinterfragen und weiter zu erarbeiten wären[135]. Sie liefern neue Denkanstöße, um den anthropomorphen, zoomorphen und phytomorphen Gegenständen im römischen Haus neben ihrer Deklaration als ‚hellenistisch decorative Kunstobjekte' eine alternative Sichtweise zu bieten.

So besagt die ‚familiarity thesis', dass Menschen Dinge menschlich gestalten, weil sich Informationen nonverbal durch die Imitation des Bekannten, d. h. Menschlichen vermitteln lassen. Diese phänomenologische Intersubjektivität bildet eine pragmatische Reaktion darauf, Gegenständen eine Ordnung sowie einen Sinn geben zu wollen und reflektiert, wie Menschen ihre Umgebung erfahren und ordnen[136]. So erklären die Daumenauflage auf Becher **Kat. 095** (Abb. 146a–b) oder die Hand-Attaschen der Schale **Kat. 084** (Abb. 123), wie diese Objekte zu halten sind. Basierend auf der gleichen Argumentation sind die menschlichen Ansteckfüße aus Bronze **Kat. 015–019** als Möbelfüße anzusprechen und eben nicht als Griffe. Darüber hinaus fühlen sich Menschen mit unbekannten Dingen unwohl. Um dieses Unbehagen zu reduzieren, produzieren sie ihnen ähnelnde Gegenstände, weil sie einem das Gefühl vermitteln, man könne die Dinge und die Welt um sich herum definieren und beeinflussen[137]. Anthropomorphe, insbesondere kindliche Formen zielen ebenfalls auf emotionale Reaktionen und appellieren durch ihre Niedlichkeit an menschliche Instinkte. Mit dem Kindchenschema[138] lässt sich beim Betrachter oder Benutzer ein positives Gefühl und eine emotionale Bindung erzeugen. Man denke nur an die Figur des sich reckenden und streckenden Knaben auf der Pyxis **Kat. 060** (Abb. 93) oder an die purzelnden Eroten auf den Silberbechern **Kat. 098–099** (Abb. 149d). Einen ähnlichen Effekt zeigt auch der kleinformatige Becher **Kat. 094** (Abb. 145a–d) mit menschlichem Gesicht[139]. Durch das nur schematisch angedeutete Antlitz wirkt das kugelige Gefäß wie ein kleiner Menschenkopf. Aufgrund der geringen Größe lässt sich der Becher als Kindergefäß interpretieren mit apotropäischem oder komischem Design[140]. Doch verliert das Objekt durch das Gesicht auch seine Abstraktheit und Dinghaftigkeit, was es weniger fremd und mit der Zeit sogar vertraut erscheinen lässt. Insofern baut sein sehr junger Benutzer eine positiv konnotierte, emotionale Bindung zu ‚seinem Becher' auf.

Technosphäre und Biosphäre. Animismus – eine Weltanschauung, die Dingen eine Seele oder Lebendigkeit zuweist – ist laut der älteren Forschung nur bei Naturvölkern oder Kleinkindern anzutreffen (siehe Dörrenbacher 2016, 9–11). Das negative Urteil, Animismus sei eine Vorstufe zu Aberglauben und zu Religiosität und nur bei primitiven und wenig entwickelten Völkern zu finden, hat in den 1980er Jahren eine Revision erfahren. Seitdem gilt Animismus wertfrei als eine relationale Praxis mit einem grundlegend anderen Objekt-Subjekt Verständnis, da bis heute in modernen Kulturen präsent sein kann: Dörrenbacher 2016a, 76 f. Von einer streng animistischen Weltauffassung kann zwar in der klassischen Antike nicht die Rede sein, dennoch hatten Objekte in Texten, Bildern und auch in der realen Lebenswelt eine Bedeutung, die ihnen zwar kein richtiges, aber ein „kulturelles Leben" (Hölscher 2014a, 186) verlieh.

134 Vgl. u. a. Richter 1967 zu den Kopfgefäßen; Gombrich 1984, 171–173; Caporael – Heyes 1997, 59–73. Bei Richter (1967, 2) heißt es: „Die Gestaltung von Gefäßen durch anthropomorphe Züge treffen wir bei den verschiedenartigsten Völkern – zeitlich wie räumlich voneinander getrennt – an. […] Das Bedürfnis, eine räumliche Form sinnlich erfaßbarer zu machen, drückt sich nicht zuletzt augenfällig in der Sprache, d. h. in den Bezeichnungen für ‚Gefäß' und ‚Kopf' aus".

135 Guthrie 1997, 50–58; DiSalvo – Gemperle 2003, 67–72.

136 Jackson 2002, 333–346.

137 Guthrie 1997, 50–58.

138 Alley 1983, 411–427; Aaron 2002, 29–34; Miesler 2011, 44–67.

139 Der Becher gehört nach Richter (1967, 9–12) zu den ‚Kopfgefäßen mit Gesichtsdarstellungen an der Gefäßleibung'. Eine Gesichtsurne aus Köln (2. Hälfte 1. Jh. n. Chr.; Richter 1967, 115 Kat. 128) weist einen nahezu identischen Umgang mit Gefäßkörper und Gesichtsangabe auf, wie Kat. 094. Das Objektdesign ist demnach nicht für diese Warengruppe oder für Trinkgefäße exklusiv.

140 Allison 2006, 106.

Eine Motivation für die Gestaltung von Objekten mit Raubtierelementen, z. B. Pranken oder Köpfen, lässt sich mittels der ‚command and control'–These finden. Die These stammt ursprünglich aus der soziologischen Beurteilung über das Sammeln von Dingen und beschreibt, wie Anthropomorphismus – aber dies ließe sich auf zoomorphe und phytomorphe Gegenstände ausdehnen – Beziehungen und Verhältnisse zwischen Objekten und Subjekten herstellt und hierarchisiert sowie gewissermaßen Autoritäten visualisiert[141]. Die raubtierhaften Objekte, wie die Kohlebecken **Kat. 031–032**, der Marmortisch **Kat. 007** oder die Untersetzer **Kat. 131**, dienen ihrem Benutzer. Er kann sie einsetzen und verwenden, wie er es für richtig erachtet. Die gilt nicht nur für tierförmige, sondern auch für pflanzenförmige Gegenstände, wie z. B. Schilfrohr-Kandelaber **Kat. 055–056** oder die gänzlich mit vegetabilen Gestaltungselementen überwucherten Oliven-Kantharoi **Kat. 107**, deren Griffe und Füße ebenfalls phytomorph gestaltet sind. Flora und Fauna wurden in dienliche Formen gebracht, werden nun vom Benutzer beherrscht und ordnen sich ihm in all diesen Fällen unter. Letztlich ist so immer der Mensch derjenige, der die Dinge und damit auch die Welt kontrolliert.

Einige Objekte aus Insula I 10 werden von grotesken Figuren und „namenlosen Wesen […] ohne mythologischen Stammbaum" bevölkert. Die Gestaltungselemente sind „zierliche Monster, die dem Betrachter keine Furcht einflößen, sondern ihn ästhetisch bezaubern"[142]. Ihre Lebendigkeit folgt zwar nicht allen rationalen Naturgesetzen, doch wirkt sie auch nie beliebig. Dieser Aspekt antiken Objektdesigns unterliegt dem „Primat des Imaginativ-Ästhetischen, das allem den Stachel nimmt und die Zusammenführung der verschiedenartigsten Dinge gutheißt, ja sucht"[143]. Sie werden zu beliebten und wirkungsvollen Gestaltungsoptionen auf Grund ihrer visuell-organischen Energie und ihres polysemischen Status' sowie Widerstands gegen eine konkrete Zuschreibung von symbolischen Bedeutungen[144]. Die decorativen Antropomorphisierungen, Zoomorphisierungen und Phytomorphisierungen sind offenkundig ambivalent. Einerseits liegt diesem Design der Drang zu Grunde, Dinge verständlich zu gestalten, indem man sie bis zu einem gewissen Grad aus der umgebenden Welt und von den Menschen selbst ableitet. Andererseits werden sie mit der Verwendung dieser Formen verfremdet, abstrahiert und wie wunderliche *monstra* als etwas Eigenwilliges und (Un)Bezähmbares kreiert[145]. Die ‚Undinge'[146] aus Insula I 10 zeigen lediglich einen kleinen Ausschnitt von Objekten, bei denen sich Mensch-Natur-Ding-Beziehungen decorativ verhandeln lassen.

141 Belk u. a. 1991, 178–215.
142 Walter-Karydi 1990, 139 f.
143 Walter-Karydi 1990, 140.
144 Platt 2009, 74.
145 Vgl. Bielfeldt 2014b, 21.
146 Der Terminus ‚Unding' taucht regelmäßig in den Material Culture Studies auf. Er geht auf die Arbeit Flussers zurück, der sich aus soziokultureller Perspektive mit menschlichen Objektaneignungs- und Interaktionsprozessen beschäftigte. Als Undinge bezeichnet er Gegenstände, die nicht mehr in die traditionelle Kategorie des Dinges fallen, da sie ‚unbegreiflich' (nicht materiell greifbar) sind (Flusser 1993, 81), z. B. ein Computergedächtnis, digitale Bilder oder Hologramme (Flusser 1993, 86).

Teil V: Objekte, Handlungen und Architektur – Ein situationsbezogener Kontextualisierungsversuch

1. Konstruierte Atmosphären als archäologische Gedankenexperimente

> Ich hoffe im Folgenden zeigen zu können, daß es gelegentlich durchaus nützlich sein kann, […] Bilder zu entwerfen, die man im Sinne der strengen historischen Methode nicht belegen kann. […] Der Historiker kommt ohne Zuhilfenahme der Phantasie nicht aus. Imaginierte Räume und Lebenssituationen stimulieren Fragen, während die noch so genaue Objektbeschreibung häufig in Schweigen endet.[1]

Entsprechend den einleitenden Worten Paul Zankers hinsichtlich den mit Handlungen gefüllten Bildräumen eines römischen Hauses[2], lassen sich in diesem Abschlusskapitel nicht nur Bildräume untersuchen und mit Aktionen verbinden, sondern auch die Objekte und ihr Design hinzudenken, sind sie doch ebenso Konstituenten von antiken Raumatmosphären[3]. Auf diese Art möchte dieses Buch nicht in einer analytischen Objektbeschreibung enden, sondern den Handlungsraum zwischen Subjekten und Objekten mit dem architektonischen Raum als Umgebung zusammenbringen. Da aber diese Konstellation aus Personen, Dingen und Räumen äußerst dynamisch und nicht aus einem archäologischen Befund heraus unmittelbar ableitbar ist, bedarf es jener ‚imaginierten Räume und Lebenssituationen', mithin konkreter Rahmenbedingungen.

An dieser Stelle kommt eine wissenschaftliche Methode zur Anwendung, die bis zu den Vorsokratikern zurückreicht, aber in den archäologischen Wissenschaften kaum genutzt wird: das Gedankenexperiment[4]. Hierbei handelt es sich um die gedankliche Konstruktion einer Situation, die in einem tatsächlichen Experiment nicht realisierbar wäre. Unter Zuhilfenahme aller bekannten Parameter lassen sich Abläufe simulieren, um Theorien oder Thesen zu veranschaulichen, weiterzudenken oder zu widerlegen[5]. Jüngst hat Eric Poehler, ohne sich methodologisch auf das Gedankenexperiment zu beziehen, einen fiktiven Charakter namens Sabinus durch die Straßen Pompejis spazieren lassen[6]. Aus dessen Sicht beschreibt Poehler die multisensorischen Eindrücke (Geräusche, Gerüche, visuelle Stimuli) und wahrnehmbaren Informationen im Straßenraum sowie einige sehr plausible Handlungsabläufe. Etwas Ähnliches soll auch in diesem Kapitel geschehen, wenn es um die Rekonstruktion und Beschreibung des Badens im Balneum der Casa del Menandro (I 10,4) geht.

Aus den vorangegangenen Kapiteln lässt sich unter anderem die These formulieren, dass sich Formen, Materialien, Ornamente und Bilder der Objekte erst umfänglich im Moment ihrer Benutzung erschließen. Darüber hinaus kann die Gestaltung je nach Nutzung und räumlicher Situation anders wirken und unterschiedliche Assoziations- oder Bedeutungshorizonte eröffnen. Um dies zu verdeutlichen, lässt sich im Folgenden ein bestimmter Handlungsablauf in einem konkreten architektonischen Setting mit einer dafür geeigneten Objektgruppe gedanklich rekonstruieren. Es geht darum, über einen phänomenologischen Zugang zu Objekten, Räumen und Handlungen mögliche

1 Zanker 2000, 206.
2 Günkel-Maschek (2020, 73–152) hat jüngst ein u. a. auf Zankers Ansätzen und Martina Löws Raumsoziologie (Löw 2001) aufbauendes, äußerst detailliertes Konzept von ‚Bild-Räumen' elaboriert.
3 Zu Atmosphären siehe Teil II Kap. 3.
4 Viel verbreiterter ist die Methode in der Natur- und Moralphilosophie oder den empirischen Wissenschaften wie der Physik. Siehe dazu einzelne Fallbeispiele bei Kühne 2005, 165–390.
5 Zur Methode des Gedankenexperiments: Kühne 2005, 18–31.
6 Poehler 2017, 189–215.

https://doi.org/10.1515/9783110788075-005



Abb. 245: Atrium der Casa del Menandro (I 10,4).

Wahrnehmungs- und Deutungspotenziale zu beschreiben. Die Casa del Menandro (I 10,4) bietet sich für ein derartiges Vorgehen an, denn zahlreiche Objekte stammen aus gut dokumentierten Kontexten. Ihre gemeinsame Nutzung im Haus ist demnach höchstwahrscheinlich[7]. Die folgenden Ausführungen basieren auf drei Grundannahmen:

(1) Objekte, die in der Casa del Menandro (I 10,4) gefunden wurden, verwendete man im Alltagsleben des Hauses.
(2) Handlungen, wie ein Gelage oder Baden, fanden trotz möglicher situativer, individueller Lösungen wiederholt in den architektonisch für sie prädestinierten Räumen statt.
(3) Annahme 1 und Annahme 2 rechtfertigen es, Handlungen, Objekte und architektonische Räume in einem hypothetischen Szenario zusammenzubringen und zu analysieren.

Der flexible Umgang mit den Objekten, der auch der besonderen Situation der Kleinfunde in Pompeji geschuldet ist, entspricht nicht dem methodischen Vorgehen vorheriger Arbeiten z. B. Allisons oder Berrys[8]. Anhand einer solchen Neubetrachtung lassen sich aber neue Fragen an das Material stellen und neues Erkenntnispotenzial gewinnen.

7 Dies bildet die Voraussetzung für weiterführende praxeologische Untersuchungen (Dickmann 2015a, 266). Der Fundort der Objekte aus I 10,4 verweist dabei nicht a priori auf den antiken Verwendungsort. Siehe zu dem bisherigen Zugriff auf Funde Teil I Kap. 1. In dieser Untersuchung definiert nicht der Fundort mehrere Objekte als zusammengehörig, sondern ihre Nutzungsmöglichkeiten. Selbst wenn mehrere Objekte gleicher oder verwandter Funktion in unterschiedlichen Räumen eines Haushaltes gefunden wurden, lassen sie sich im Rahmen dieser hypothetischen Nutzungssituation gemeinsam betrachten.

8 Zur Überlieferungssituation der Kleinfunde aus Pompeji siehe Teil I Kap. 1. Die Information, wo Objekte gefunden wurden und mit welchen anderen Funden sie vergesellschaftet waren, behält jedoch weiterhin Relevanz. Erst aus einzelnen Kleinfund-Ensembles lassen sich bestimmte Objekte rekonstruieren (z. B. Möbel) oder Handlungen (Lagern, Horten, Weben, Kochen) herauslesen. Berg (2019, 67) bezeichneten dies jüngst als „activity-related clusters of artefacts“ oder „activity zones“, die stärker in den Fokus der Forschung rücken müssten. Doch ist dies nicht als eine allgemeine Methode auf jeden Kontext anwendbar. Es ist nötig, selbst innerhalb eines Komplexes wie Insula I 10 zu differenzieren und eng am Befund zu prüfen, ob diese Lesart von Fundkontexten für weiterführende Fragestellungen fruchtbar ist (vgl. Dickmann 2015, 211).

Eine Verbindung aus Objekten, Raum und Handlung(en) lässt sich nur in Ausnahmefällen herstellen, denn viele Objekte und auch Räume in einer römischen Domus waren multifunktional[9]. In dem gewählten Szenario des Badens im Balneum der Casa del Menandro (I 10,4) scheint dies aber möglich[10]. Zum einen sind die Räume (46–49) aufgrund ihrer architektonischen Charakteristika und Ausstattung sicher als Baderäume zu identifizieren. Zum anderen handelt es sich bei vielen der im Haus gefundenen Krüge, Kannen, Henkel- und Griffschalen um Gefäße, die von der Forschung plausibel mit dem Akt des Sich-Waschens oder des Sich-Waschen-Lassens verbunden wurden[11].

2. Fallstudie: Die Benutzung der Waschgefäße im Balneum (46–49) der Casa del Menandro (I 10,4)

Im Folgenden stehen die Fragen, wie eine Baderoutine in einem privaten Balneum ablief, welche Gefäße und Geräte zur Anwendung kamen und wie Objektdesign und Raum-Decor miteinander in Interaktion traten, im Mittelpunkt der Untersuchung[12]. Ein Badevorgang in pompejanischen Privatbädern war ein enorm aufwendiger Vorgang[13], unabhängig davon, ob das Haus eine Wasserleitung besaß oder nicht. Das Nutzen des Balneum der Casa del Menandro (I 10,4), das zu den größten und aufwendigsten Beispielen aus Pompeji zählt[14], war sicher ein kostspieliges und sozial wichtiges Ereignis. Es ist bekannt, dass ein Dominus nicht selten Gäste einlud, vor einem gemeinsamen Abendessen das hauseigene Thermalbad zu benutzen[15]. Man zog sich gern in private, kleinere Bäder zurück, da die öffentlichen Anlagen meist von der Plebs überlaufen waren[16]. Es ist anzunehmen, dass die Erwartungshaltung und emotionale Disposition eines Gastes, der zu einem solchen Ereignis in der Casa del Menandro (I 10,4) eingeladen war, dazu führten, dass er besonders empfänglich für Inszenierungen und Anspielungen auf die Wasserwelt war[17].

Bereits beim Durchqueren der Casa del Menandro wurde ein Besucher mit dem Thema Wasser konfrontiert. Betrat man das Atrium (Abb. 245), sah man ein einzigartig mit Delfinen geschmücktes Compluvium[18]. Die Tiere konnten im Falle eines Regengusses Wasser speien. Neben einem visuellen und akustischen Effekt erzielten diese Installationen aufgrund der Verdunstungskälte einen

---

9 Die Ergebnisse wurden insbesondere von Allison 2004; 2006 formuliert.

10 Alternativen wären ein Convivium in Triklinium (15), (19) oder (21) bzw. das Praktizieren des Hauskultes am Lararium im Atrium. Beide Situationen hätten aufgrund ihres architektonischen Rahmens, der verwendeten Objekte und der ausgeführten Handlung eine eigene Atmosphäre.

11 Bei der vorangegangen Objektbeschreibung und funktionalen Einordnung der Gefäße ist beschrieben worden, dass es anhand formaler Kriterien nicht immer klar zu entscheiden ist, ob eine Kanne für Wein oder für Wasser verwendet wurde und ob man eine Auffangschale beim Baden oder Speisen benutzte. Meist gehen die postulierten Verwendungskontexte mit bestimmten, aus den antiken Quellen abgeleiteten Benennungen einher, z. B. Oinochoe, Patera oder Pelvis. Die variable Benutzbarkeit macht es in diesem Gedankenexperiment möglich, widerspruchslos anzunehmen, dass sie im Verwendungskontext des Badens auftraten.

12 Der Begriff *balneum* bezeichnet hier die privaten Baderäume der Casa del Menandro (I 10,4). Zu einer terminologischen Schärfung und Abgrenzung von *balnea* zu *thermae* siehe u. a.: Dickmann 1999, 257.

13 Dickmann 1999, 257.

14 De Haan 2010, 173.

15 Zum Baden mit Gästen im privaten Raum in Verbindung mit der Einladung zum Essen: Vitr. 6, 5, 1; Cic. Att. 13, 52; Cic. fam. 9, 16; Petron. satyrica 72; Busch 1999, 428–433; de Haan 2010, 120–123.

16 Vgl. Dickmann 1999, 257.

17 Zu dieser Decor-Wahrnehmung in Handlungskontexten siehe Haug 2020. Wichtig für das Bildverständnis des Betrachters ist bei Haug 2020, 15 f. u. a. „der Handlungskontext, in den der Betrachter eingebunden ist. […] Ein und derselbe Decor-Raum […] muss folglich von einem antiken Betrachter je nachdem, welcher sinn- und kohärenzstiftenden Handlung er nachgeht, ganz unterschiedlich wahrgenommen worden sein." Dies findet sich in Ansätzen bereits bei Zanker 1994, 281–293.

18 Maiuri 1933, 26 Abb. 7; Ling 1996, Fig. 50; Für die Delfinköpfe der Casa del Menandro (I 10,4) finden sich bisher keine weiteren Vergleiche in der Stadt (von Rohden 1880, 9–15).



Abb. 246: Bodenbelag des Peristyls der Casa del Menandro (I 10,4).

Temperaturabfall von mehreren Grad Celsius in dem sie umgebenden Raum[19]. Ebenfalls im Atrium befand sich ein bronzenes Labrum (**Kat. 004**), welches Wasser auf besondere Art zur Schau stellte[20].

Dass die Casa del Menandro (I 10,4) ein Balneum besaß, konnten alltägliche Besucher nicht wissen, denn als Klient des Dominus betrat man in der Regel den hinteren, privaten Bereich der Domus nicht[21]. Dort aber lag der Badetrakt und um diesen zu erreichen, mussten die Gäste die Fauces, das Atrium, das Tablinum (4) sowie einen Teil des Peristyls (C) durchqueren (vgl. Abb. 2). Der Zeitpunkt des Badebesuchs war in der Regel der späte Nachmittag[22]. Der östliche Teil des säulenumstellten Gartens wurde zu dieser Tageszeit noch vom Licht der Nachmittagssonne beschienen, der westliche Umgang hingegen war bereits verschattet. Hier stand das Puteal **Kat. 001**, welches die Besucher auf eine Zisterne mit einem größeren Wasservorrat hinwies (Abb. 5).

Der am Westgang des großen Peristyls gelegene Eingang zum Badetrakt[23] war durch eine Flügeltür abschließbar[24]. Der Fußboden-Decor betont den Wechsel der Räumlichkeiten. Der helle Belag

19 Ohlig 2016, 35–38.

20 Zu diesem Labrum und der Ästhetisierung von Wasser im Atrium siehe Teil III Kap. 1.

21 Zur Zugänglichkeit von Baderäumen im römischen Haus: de Haan 2010, 119 f.; 129 f.; Bremen 2011, 237.

22 Zum Zeitpunkt des Badens: Busch 1999, 400–402; de Haan 2010, 126 f.; Yegül 2010, 11 f.; Brödner 2011, 127–129.

23 Die Beschreibung des architektonischen Aufbaus und die Benennung der Raumeinheiten folgen hier der Bauaufnahme und Rekonstruktion von Ling (1997, 61 f.) sowie der Aufarbeitung von de Haan (2010, 172–183). Anders als Maiuri (1933, 122) identifiziert Ling Raum (49) nicht als Sonnenterasse, sondern als ein Laconicum aufgrund der charakteristischen kreisrunden Strukturen sowie decorativen Elemente. Darüber hinaus nimmt Ling westlich von Raum (47) respektive südlich von Raum (49) einen kleinen, in seiner Form unbestimmten Raum an, der als Apodyterium diente. Nur so ergibt die Türöffnung mit Mosaik-Schwelle an der Westwand von Raum (47) Sinn. Von der Schwelle aus verläuft das Mosaik noch weiter nach Westen, was bei einem offenen Garten o. ä. nicht zu erwarten wäre. Insofern ist ein weiterer, überdachter Raum hier plausibel. Auch die Ost-West verlaufende Trennmauer zwischen Raum (46) und (47) ist bei Maiuri (1933) nicht dokumentiert. Ling (1997, 62) und de Haan (2010, 173. 176) bringen Argumente für die Existenz der Wand in der Antike. Ihr antiker Verlauf ist noch deutlich am Boden erkennbar. Eine Schwelle oder sichtbare Übergangssituation zwischen Raum (46) und (47) ist ebenfalls nicht zu finden. Dennoch wechselt die Bodengestaltung zwischen diesen Räumen markant. Zwei unterschiedliche Raum- und Mosaiktypen ohne architektonische Grenze aneinanderzusetzen, scheint unwahrscheinlich. Die heute sichtbare Wand ist modern und mit einem Durchblick/Durchgang für die Touristen in Raum (47) versehen.

24 De Haan 2010, 119 f.; Bremen 2011, 237. Die Aussparungen für Türangeln sind heute noch sichtbar.

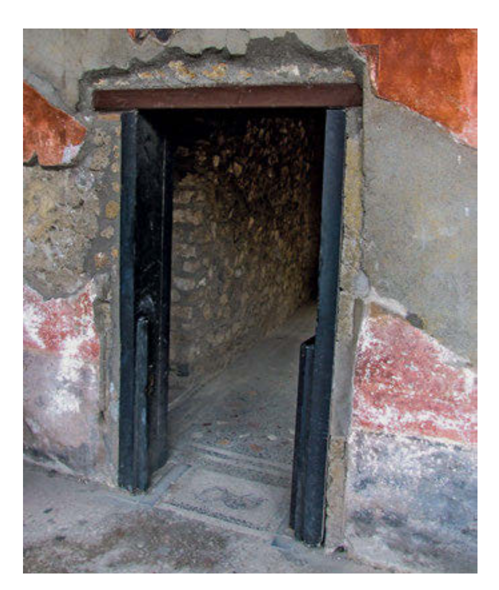




Abb. 247a–b:
a: Eingang zu ‚atriolum' (46);
b: Mosaikschwelle.

des Säulengangs, bestehend aus weißem Mörtel mit groben Kalksteinsplittern und verstreuten Stücken farbiger Steine (Abb. 246), endet an einer Schwelle mit figürlichem Schwarz-Weiß-Mosaik (Abb. 247a–b). Das Bild eines Delfins mit Dreizack – der für den Eintretenden auf dem Kopf steht – führte den Besucher in eine eigens für die Wassernutzung errichtete Raumgruppe. Die äußeren Ränder der Schwelle bestehen aus grauem Marmor. Die Bewegung des schwimmenden Delfins ist auf den dahinterliegenden Raum, das ‚atriolum' (46)[25], gerichtet. Mit dem Übertreten der Schwelle begab man sich dem mosaizierten Delfin folgend in das Balneum.

Gewohnt an die Helligkeit des Peristylgartens waren zunächst nur das durch einen Lichtkegel von oben erhellte, zentrale Impluvium sowie sein breiter Umgang erkennbar (Abb. 248)[26]. Das Licht reflektierte von dem weißen, das Impluvium umrandenden Marmor. Der dunkle Boden mit den unregelmäßigen, farbigen Flecken wirkte zunächst diffus. Er bestand sowohl im Impluvium als auch im Umgang aus einem schwarzen, mit weißen und roten Tesserae durchsetzten Opus signinum. In regelmäßigen Abständen waren grob zugeschnittene Stücke verschiedener Buntmarmorsorten (Giallo antico, Africano, Onyx alabaster, Carrara-Marmor) eingefügt (Abb. 249).

Davon heben sich die langrechteckigen schwarz-weißen Mosaikfelder in den Interkolumnien deutlich ab (Abb. 250). Diese sind mit verschiedenen figürlichen Motiven gefüllt (Abb. 251). Das erste Mosaik, das einem eintretenden Besucher ins Auge fällt[27], trägt einen quer liegenden Dreizack, zu dessen Seiten zwei gegenüberliegende Delfine schwimmen (Abb. 251 [1]). Das Motiv des Delfins von der Eingangsschwelle wurde hier aufgegriffen.

In ihrem Darstellungsinhalt nehmen die einzelnen Mosaikbilder des ‚atriolum' (46) anscheinend keinen Bezug aufeinander. Jedes Feld zwischen den Säulen steht für sich. Kompositorisch besitzen sie einen hohen Grad an Symmetrie. Die Wiederholung von Einzelfiguren bzw. figürlichen Elementen und ihre oftmals spiegelsymmetrische Anordnung geben ihnen etwas Ornamenthaftes. Unabhängig der Richtung, aus der sich ein Betrachter nähert, erhält er die gleichen visuellen Informationen. Die Mosaike beeinflussen die Bewegung einer Person im Raum nicht, sie sind ihr

25 Die nachfolgenden Beschreibungen basieren auf den Angaben von: Maiuri 1933, 125–139; Beyen 1960, 144–148; Ling – Ling 2005, 56–63. 243–246; Bremen 2011, 237; de Haan 2010, 174–176.

26 Dass acht Säulen am Impluvium standen und das Dach trugen, geht u. a. aus der Mosaikgestaltung hervor, die entsprechend viele Standspuren berücksichtigt. Das heutige Erscheinungsbild des Raumes gibt die Situation adäquat wieder. Jedoch muss offenbleiben, wie die Säulen und das Dach gestaltet waren: de Haan 2010, 174.

27 Es ist direkt gegenüber dem Eingang platziert und lag in der Südostecke des Peristyls.

Abb. 248: Blick ins ‚atriolum' (46).



Abb. 249: Opus signinum Boden, ‚atriolum' (46).



Abb. 250: Impluvium ‚atriolum' (46).

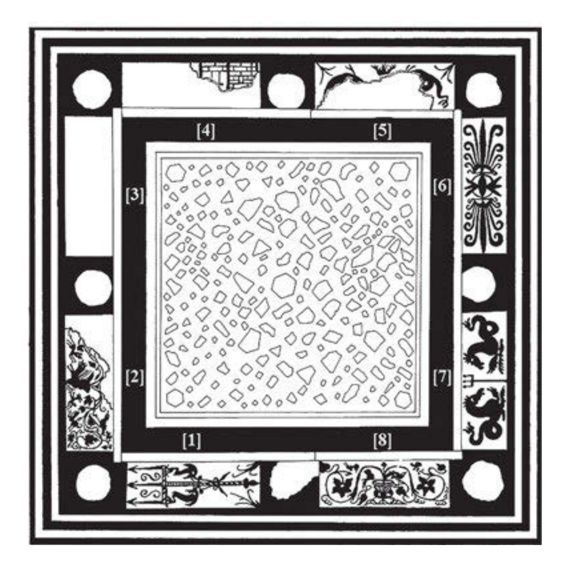


Abb. 251: Mosaike in den Interkolumnien, ‚atriolum' (46), Zeichnung nach Ling – Ling 2005.

untergeordnet und auf einen passierenden Betrachter hin konzipiert. Umrundete man das Impluvium nach Westen, fällt der Blick nacheinander auf die verschiedenen Motive[28] (Abb. 251):

[2][29] Aus einem mittig platzierten Rhyton, in welchem ein Vogel sitzt, entspringen zwei sich zu den Seiten einrollende Weinranken. Zu Füßen dieses Motivs jagen drei Hunde einen Eber;
[4] eine Stadtmauer mit einem Verteidigungsturm und einem zentralen Tor;
[5] zwei sich anblickende Seeungeheuer;
[6] ein großes Doppel-Palmetten- oder Blitzbündel-Ornament;
[7] Zu beiden Seiten eines senkrecht stehenden Dreizacks sitzen zwei Hippokampen mit erhobenen Flossen einander gegenüber;
[8] Aus einem mittig platzierten Gefäß (Labrum? Krater?), das auf drei Raubtierbeinen steht, entspringen spiegelsymmetrisch zwei sich zu den Seiten einrollende Efeuranken. Am Gefäßrand und in den Ranken sitzen kleine Vögel.

Nicht nur der Boden forderte einen aufmerksamen Betrachter, sondern auch die Wandmalereien, die sich schrittweise zu erkennen gaben, hatte man den Raum einmal betreten und sich langsam an die Lichtverhältnisse gewöhnt[30]. Sie erscheinen als Fresken des Zweiten Stils[31] (Abb. 252), wodurch sie sich deutlich von weiten Teilen des Hauses abheben. Wenn ein Besucher auf direktem Wege in das ‚atriolum' (46) gelangte, so sah er bis dahin die Casa del Menandro (I 10,4) als vollständig mit

28 Von den insgesamt acht Bildfeldern [1] – [8] fehlt heute Nr. [3] vollständig, [4] und [5] weisen größere Fehlstellen auf. Stilistische Unterschiede lassen nachträgliche Reparaturen vermuten: Ling – Ling 2005, 56–58. 243 f.; de Haan 2010, 174 f.

29 Die in eckigen Klammern angegebenen Zahlen entsprechen den Bildfeldern in Abb. 251.

30 Die West- und Nordwand des Raumes sind modern und tragen folglich keine Malereien. Wie der Raum decoriert war, bzw. werden sollte, lässt sie noch an den fragmentarisch erhaltenen Malereien der Ost- und Nordwand ablesen, wahrscheinlich war der Raum im Moment seiner Verschüttung unfertig. Siehe dazu Ling – Ling 2005 244–246; de Haan 2010, 175 f.

31 Wahrscheinlich gehören sie nicht in die Entstehungszeit des zweiten Stils, sondern sind später entstanden. Ling und Ling (2005, 244 f.) sprechen von einer Imitation des Zweiten Stils zur Zeit des Vierten Stils. Ehrhardt (2012, 131) wertet es als bewusste Konservierung älterer Malereien. Generell ist für das Balneum der Casa del Menandro (I 10,4) charakteristisch, dass Wandmalereien des Zweiten Stils mit Renovierungen des Vierten Stils kombiniert werden. Es existieren gleichzeitig zwei visuell deutlich voneinander unterscheidbare Stilstufen. Auch stilistische Rückgriffe sind möglich (Ehrhardt 2012, 132). In dieser Arbeit wird auf die verschiedenen Phasen, denen der Decor zuzurechnen ist, nicht weiter eingegangen. Von Interesse ist lediglich das Decor-Ensemble aus Wandmalerei, Boden und Architektur in der unmittelbar letzten Phase des Hauses.

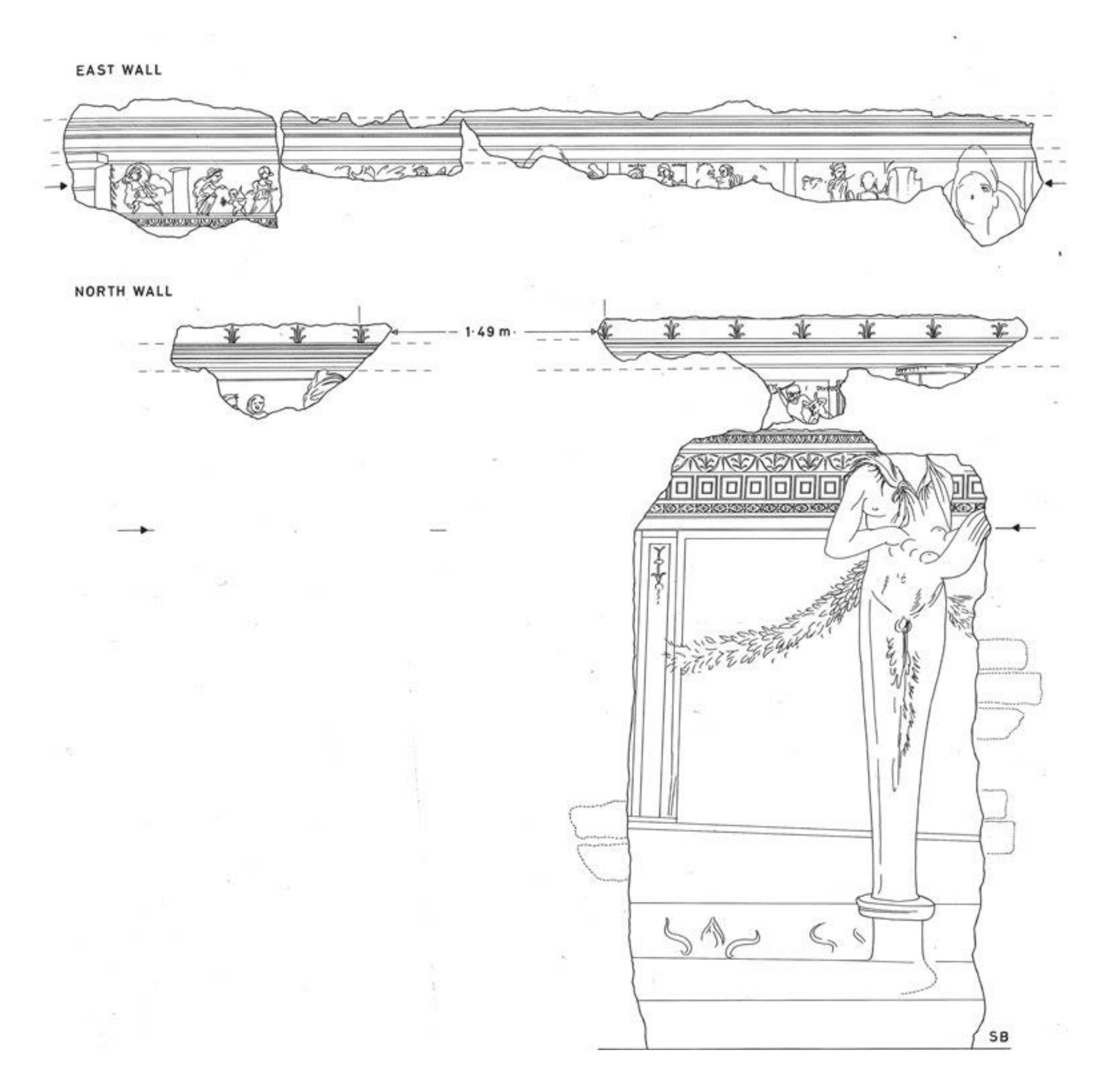


Abb. 252: Wandmalereien des ‚atriolum' (46), Zeichnung nach Ling – Ling 2005.

Wandmalereien des vierten Stils ausgestattet[32]. Das ‚atriolum' (46) kontrastierte mit dieser Erfahrung und musste altertümlich, traditionell, konservativ o. ä. gewirkt haben[33].

Die Sockelzone besteht aus einem perspektivisch angegebenen, vierstufigen Podium (abwechselnd dunkel-lila und pink) mit einem Lotus-Blüten-Ornament auf der obersten Stufe. Auf dem Podium standen gemalte Satyr-Hermen[34], die illusionistisch vor die Mittelzone gesetzt sind und die Oberzone tragen. Die mythologischen Wesen sind weitgehend nackt und lediglich mit einem grün-gelben Stoff um die Schulter und die Brust bekleidet. In dem ‚Mantel' tragen sie Früchte vor sich. Zwischen den Hermen hängen Girlanden mit hell- und dunkelgrünen Blättern. Die Mittelzone der Wand besteht aus breiten, dunkelroten Orthostaten, zwischen denen jeweils schmale, weiße Pseudo-Pilaster mit einem vertikal rankenden, gelben Pflanzenornament sitzt.

Der Fries in der Oberzone der Nord- und Ostwand ist einzigartig in Pompeji. Es handelt sich um die Darstellung zahlreicher aneinandergereihter Episoden genuin griechischer Götter- und Helden-

32 Vgl. Ling – Ling 2005, 179–189. 197–199. 208–215.

33 Mit welchen semantischen Aussagen solche Stildifferenzen belegt sein konnten, z. B. ‚alt' und ‚neu', ‚traditionell' und ‚innovativ' oder ‚klassisch' und ‚modern' kann an dieser Stell nur gemutmaßt werden. Zu Stilpluralismus innerhalb einer pompejanischen Insula und der Frage nach dem Nebeneinander von ‚alt' und ‚neu' siehe das Promotionsprojekt von Christian Beck (Kiel): „Die Insula IX,5 in Pompeji als Kontext decorativer Systeme".

34 PPM II (1990) 240–397 s. v. I 10,4, Casa del Menandro (F. Parise Bedoni) 378 Abb. 221 (Foto: 31 AFS C1750). In der Zeichnung von Ling und Ling (2005) scheinen sie menschliche Beine zu besitzen, die von Fell überzogen waren. de Haan (2010, 175 f.) beschreibt die Hautfarbe im Kopfbereich als dunkelbraun.

sagen vor einem einfachen, hellblauen Hintergrund. Die Protagonisten sind auf karikierende Art und Weise dargestellt, da ihre Körper pygmäenhaft oder deformiert waren.

Dank erklärender Beischriften war es während des langsamen Entlanggehens möglich, die Szenen zu identifizieren: Theseus und der Minotauros*, Aphrodite und Eros*, Iris, Pasiphae und Epithymia*, Zeus und Europa, Daidalos und Aphrodite* sowie Athena und der Wettstreit des Marsyas mit Apollon*[35]. Die einzelnen Episoden sind durch kleine, architektonische Elemente voneinander getrennt. Somit stellen sie keinen umlaufenden Fries dar, sondern ähnelten den abgeschlossenen Bildfeldern des Mosaikbodens am Impluvium. Sie erzeugen den gleichen Effekt einer von der Bewegungsrichtung des Betrachters weitgehend unabhängigen Lesbarkeit. Bereits diese Beobachtungen zur Komposition des figürlichen Schmucks der Wände und des Bodens von ‚atriolum' (46) verdeutlichen, dass es sich um einen auf unterschiedliche Bewegungen ausgerichteten Raum handelt[36]. Es war durch die verschiedenen Decor-Angebote möglich, die Säulenstellung mehrfach zu umrunden und die sich darbietenden Bild- und Ornamentfolgen an sich vorbeiziehen zu lassen.

Insgesamt dominieren im ‚atriolum' (46) schwarze und dunkelrote Farbtöne, die teils durch helle Pilaster oder weiße Mosaikfelder aufgelockert sind. Neben dem Kolorit trägt die geschlossene Wandgestaltung des ‚frühen Zweiten Stils' dazu bei, dass der Raum dunkel und begrenzt wirkt. Der wie grauer Lavastein anmutende Boden verleiht dem ganzen Ambiente etwas Grottenhaftes.

Es handelt sich um den Empfangsbereich für die Badenden und eine der ersten Handlungen eines Badebesuchs bestand darin, sich die Hände zu waschen oder waschen zu lassen. Diese Aufgabe übernahmen meist Sklaven ausgestattet mit einer Gefäßgarnitur aus Griffschale und Kanne[37]. Gemeinsam mit den hellen, z. T. von direktem Sonnenlicht beschienenen Marmorplatten am Boden erzeugten die polierten Metallobjekte aufmerksamkeitsheischende Glanzpunkte im Raum. Entsprechend der Funde aus der Casa del Menandro (I 10,4) konnten mehrere Gefäß-Sets gleichzeitig zum Einsatz kommen. Dabei ähneln sich die Bronzekannen **Kat. 076–077** und die flachen Griffschalen zum Auffangen des Wassers **Kat. 085–086**. Erst bei aufmerksamer Betrachtung, beispielsweise, wenn man die Hände mit Wasser übergossen bekam, waren die kleinen Unterschiede z. B. im figürlichen Decor erkennbar. Der Löwen- und der bekränzte Frauenkopf der Kannen blickten in Richtung desjenigen, dem die Hände mit Wasser übergossen wurden. Die großformatigen Satyr-Hermen und die karikaturhaften Mythen der Wandmalerei konnten dazu verleiten, in diesem Gefäß-Decor ebenfalls mythologische Figuren zu entdecken. In Anlehnung daran lag es nahe, die Kanne **Kat. 077** mit den Sagen des Hercules zu verbinden. Der als Löwe gestaltete Griff mit der nach unten hängenden Tatze als Attasche ist dem Fell des Nemeischen Löwen sehr ähnlich. Die efeubekränzte Figur der Kanne **Kat. 076** knüpfte thematisch an die gemalten Satyr-Hermen und den damit verbundenen Sagenkreis des Bacchus an, blieb aber wohl enigmatisch. Die Sphinx auf der unteren Attasche der gleichen Kanne erweiterte den Kreis der im Raum präsenten mythologischen Figuren. Dank ihrer spiegelsymmetrischen Komposition war die Gefäßattasche von unterschiedlichen Betrachterstandpunkten aus gut sichtbar, sodass man sie auch mit flüchtigem Blick identifizieren konnte.

Nicht nur die Kannen, auch die Griffschalen führten figürliche Gestaltungselemente in die Atmosphäre des Raumes ein. So blieben beim Auffangen des Wassers mit den Gefäßen **Kat. 085–086** die glänzenden Widderköpfe am hinteren Ende deutlich sichtbar. Sie entwickelten in diesem Ambiente weniger eine sakrale oder agrarische Konnotation als vielmehr mythologisches Assoziationen. Welchem Mythos man sie zuwies (Argonautensage, Phrixos und Helle, Fluchttier des Odysseus) lag letztlich beim Betrachter, bzw. konnte von den Badenden im Gespräch ausgehandelt werden.

35 Die mit (*) markierten Darstellungen sind erhalten und durch Beischriften gesichert. Die übrigen basieren auf der Beschreibung und Interpretation Maiuris; vgl. Ling – Ling 2005, 56–58. 245 f.

36 Zu Raum-Decor und Bewegung vgl. u. a. Haug 2020, 16 f. 28–30.

37 Zur Verwendung von Kanne und Griffschale als Waschgefäße: Hilgers 1969, 293; Nuber 1972, 121–125; Allison 2006, 21 f.

Man musste das ‚atriolum' (46) durchqueren, um das nebenan gelegene und verwinkelte Apodyterium der Badeanlage zu betreten[38]. Dort konnten sich Badegäste bis auf das Subligaculum[39] entkleiden und mit Bade-Ölen einreiben. Die Essenzen wurden meist in Glasfläschchen unterschiedlicher Form und Farbe aufbewahrt, konnten vor Ort gereicht oder aber als persönlicher Gegenstand mit sich geführt werden. Hiervon zeugen unter anderem die zahlreichen Unguentaria aus Insula I 10 (**Kat. 066**) sowie die transportable und verschließbare Glas-Amphoretta **Kat. 067**. Wasser und Glas stehen in einem besonderen, visuellen Verhältnis, teilen sie sich doch einige ästhetische Eigenschaften. Beide sind transparent und erzeugen dennoch schimmernde Glanzpunkte auf ihrer Oberfläche. Licht scheint durch beide Materialien hindurch und bricht sich in ihnen mit einem Farbspektrum von farbloser Transparenz über verschiedene Blau- und Grüntöne. Die bei einem Badebesuch eingesetzten Unguentaria und Balsamaria erinnerten aufgrund ihrer Materialästhetik an verfestigtes, gehärtetes Wasser. Umgekehrt mutete glänzendes, fließendes, weiches Wasser wie flüssiges Glas an. Insofern entstand eine Erfahrung transmaterieller ästhetischer Charakteristika.

Entkleidet und einbalsamiert betrat man nun als erstes das kreisrunde, für römische Privatbäder bemerkenswert große Laconicum (49)[40]. Für vorherige körperliche Aktivitäten wie Ballsport oder Ähnliches war im Balneum der Casa del Menandro (I 10,4) kein Platz vorgesehen[41]. Der Raum ist schlicht, mit einem einfachen Opus signinum-Boden und ohne Mosaike oder Wandmalereien gehalten[42]. Im Anschluss an das trockene, heiße Schwitzbad bot das ‚atriolum' (46) den Badenden eine Möglichkeit der Bewegung – etwas, das den Privatbädern Pompejis in der Regel fehlte[43]. Um in die beheizten Räumlichkeiten des Balneums zu gelangen (Abb. 253) und damit den Badebesuch fortzusetzen, musste man durch das Apodyterium und den leicht verwinkelten Raum nach Osten in das Tepidarium (47)[44] gehen.

Hier wurde der Besucher, wie am Eingang zum ‚atriolum' (46), erneut von einer Mosaik-Schwelle mit einfachem geometrischem Motiv empfangen (Abb. 254). Der Raum besaß eine neue, stark mit dem ‚atriolum' (46) kontrastierende Bodengestaltung. Das vorwiegend weiße, hell leuchtende Mosaik des lauwarm beheizten Raumes wird lediglich von einem äußeren Rahmen und einem zentralen Bildfeld unterbrochen (Abb. 255). Um die vier Seiten des Tepidarium (47) läuft ein von einem roten und schwarzen Band gerahmtes Wellenornament (laufender Hund), das im Kontext des Balneums an die abstrahierte Darstellung einer Brandung erinnert (Abb. 256). Die rhythmisch aneinandergereihten, dunklen Wellen vor hellem Grund verleiten das Auge dazu, ihnen zu folgen, bis sich die Aufmerksamkeit auf die Raummitte richtet. Das Zentrum betont ein verhältnismäßig kleines Emblema und ein bemerkenswert breites, rahmendes Mäanderband. Das zentrale Bildmotiv ist ein Stillleben in Opus vermiculatum: zwei auf einem Ölgefäß (Aryballos) liegende Strigiles[45].

---

38 Ling 1997, 61 f.; Bremen 2011, 237. Auch de Haan (2010, 176) impliziert diesen Weg, wenn sie schreibt, Raum (47) sei nicht direkt von Raum (46) aus erreichbar.

39 Hierbei handelt es sich um einen Schurz für Männer, der den Unterleib bedeckte. Dieser wurde unter der Toga und meist im Badekontext getragen (Hurschmann 2001, 1067; Brödner 2011, 111 f.). Zur Diskussion über Nacktheit beim Besuch öffentlicher Thermen siehe Busch 1999, 463–487.

40 De Haan 2010, 182. Die Zugangssituation zum Laconicum (49) ist schwer nachzuvollziehen. Der Rekonstruktion Lings zufolge war es notwendig, wenige Schritte zurück in das ‚atriolum' (46) zu gehen und den direkt gegenüberliegenden Eingang zu benutzen. Warum kein direkter Zugang vom Apodyterium aus möglich war, bleibt offen. Die Tür in der Westmauer von Raum (46) ist höchstwahrscheinlich modern (so de Haan 2010, 181).

41 Zu diesen Aktivitäten in römischen Privatbädern: Plin. epist. 2, 17, 11. 3, 1, 8–10. 6, 6, 25–28 (in Brödner 2011, 186–190 zusammengeführt); weiter dazu Busch 1999, 403–405; Yegül 2010, 14–17.

42 Ling – Ling 2005, 252; de Haan 2010, 182.

43 Zu dieser Nutzung des Raumes: Dickmann 1999, 261 f.

44 Die nachfolgenden Beschreibungen basieren auf: Maiuri 1933, 139–142; Beyen 1960, 138–144; Ling – Ling 2005, 56–63. 246–248; de Haan 2010, 176 f.; Bremen 2011, 236 f.

45 Heute nicht mehr erhalten. Siehe PPM II (1990) 240–397 s. v. I 10,4, Casa del Menandro (F. Parise Bedoni) 379; Ling – Ling 2005, 247; de Haan 2010, 176 f. mit Verweis auf Maiuri (1933, 139 f.) und Pernice (1938, 60 f.), die dieses Motiv ebenfalls beschreiben.

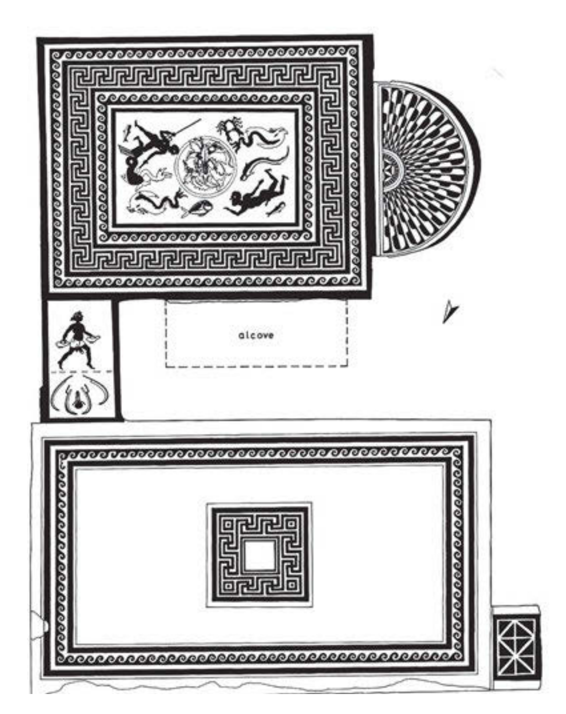


Abb. 253: Mosaike im Tepidarium (47) und Caldarium (48), Zeichnung nach Ling – Ling 2005.

Dem lichtspendenden Eingang des Raumes direkt gegenüber erhebt sich eine reich bemalte Wand im ‚Zweiten Stil'[46]. Sie besteht aus einer mit Objekten und Wesen besetzten Sockelzone, großflächigen, illusionistischen Architekturdarstellung im Mittelfeld und einer szenischen Lünetten-Malereien unmittelbar unter dem Tonnengewölbe (Abb. 257a–b).

Die Sockelzone ist in Schwarz gehalten und mit einer symmetrischen Komposition von figürlichen Elementen gefüllt: Askos – Greif – Bronzeschale[47] – Greif – Askos[48]. Die beiden Askoi mit ihren vegetabilen Griffen sind antithetisch aufeinander und zur Mitte gerichtet[49]. Die benachbarten Greifen in dunkelroter Farbe wenden sich hingegen nach außen. Den Übergang von Sockel- zu Mittelzone bildet unter anderem ein breiter, türkis-grüner Streifen.

Vor einer geschlossenen und in Rosa, Weiß und Gelb gehaltenen Mittelzone erheben sich auf den Hinterbeinen aufstellende Zentauren auf Sockeln. Wie die Satyr-Hermen aus dem ‚atriolum' (46) tragen sie das obere Gebälk. Darüber schließt die Mittelzone mit einem gelben und blau-grünen Fries ab. Auf den hellroten Orthostaten seitlich der Karyatiden sind Figuren aufgebracht: links ein Athlet in der Pose eines Speer- oder Diskuswerfers und rechts ein Boxer[50] auf einer Säulentrommel sitzend. Neben diesem Boxer steht ein Säulenschaft, bekrönt von einer Bronzeschale.

Die perfekt in die Form der abschließenden Oberzone eingepasste Lünetten-Malerei zeigt den Mythos von Hercules und Nessus, im Gegensatz zu den mythologischen Darstellungen im ‚atriolum'

46 Die Wand (Ostwand) ist die einzig erhaltene des Raumes. Die übrigen Wände sind modern renoviert (Ling – Ling 2005, 247; de Haan 2010, 176). Wahrscheinlich handelt es sich auch hier um eine Imitation des Zweiten Stils zu einem späteren Zeitpunkt. Der schlechte Erhaltungszustand erschwert eine stilistische Analyse.

47 Ling und Ling (2005, 247) sehen hier einen Skyphos.

48 Die Bronzegefäße und Figuren sind heute verschwunden: de Haan 2010, 177.

49 Bei Askoi handelt es sich um schuh- oder weinschlauchförmige Gefäße mit einem meist zoomorphen oder phytomorphen Henkel und kleeblattförmiger Öffnung. Siehe zu den Askoi aus der Vesuvregion: Pernice 1925, 13 f.; Proto 2002, 381–383; Tassinari 2009, 141–168. Während u. a. Pernice (1925, 13 f.) diese Objekte als Weingefäße versteht, sprechen sich Biroli Stefanelli (1990, 282), Proto (2002, 382 f.) und Tassinari (2009, 148 f.) dafür aus, dass in ihnen (auch) Öl aufbewahrt wurde oder sie zum Transportieren von Wasser dienten. Die Funktionsbestimmung als Wasserbehältnis basiert u. a. auf den Darstellungen im Balneum der Casa del Menandro und auf einem frühkaiserzeitlichen Reliefspiegel.

50 Maiuri 1933, 142.

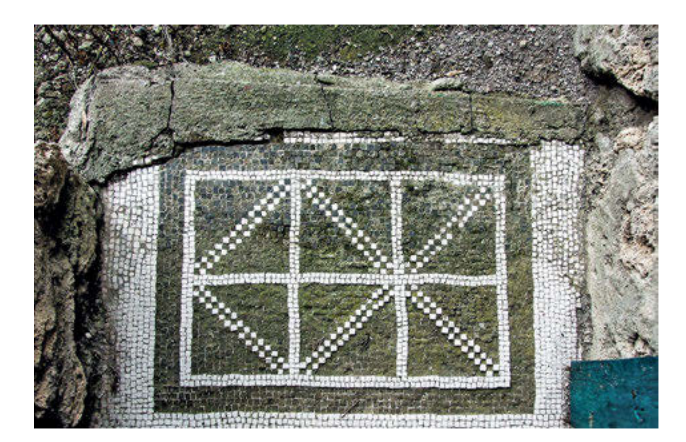


Abb. 254: Eingangsmosaik zu Tepidarium (47).

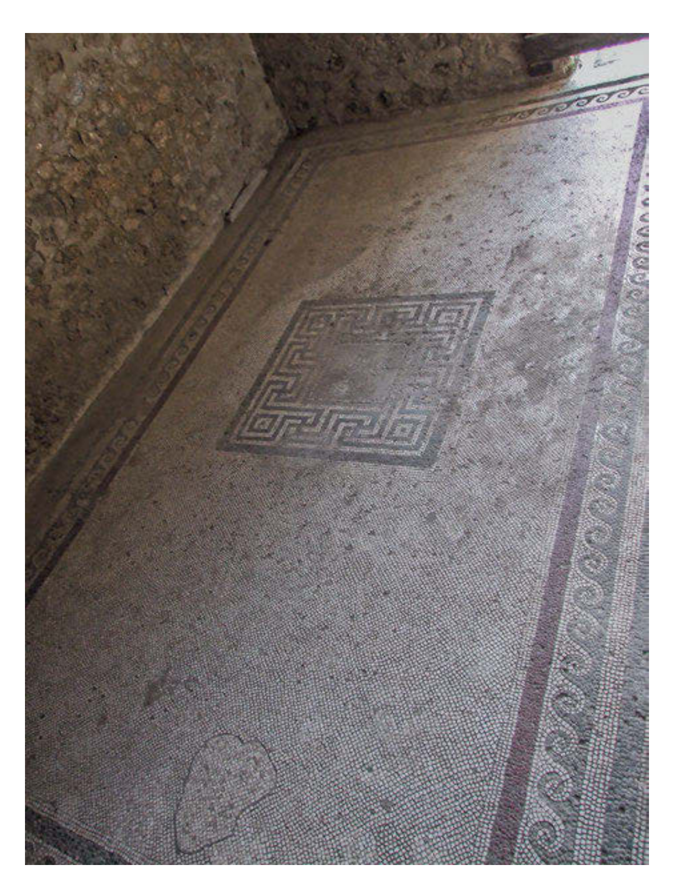


Abb. 255: Bodenmosaik, Tepidarium (47)

(46) allerdings nicht auf karikierende Art und Weise. Der von der Bildmitte aus nach rechts mit der geraubten Deianeira im Arm davonpreschende Kentaur ähnelt den stark bewegten Kentauren der Mittelzone. Der sich links neben ihm im Ausfallschritt befindliche Halbgott hat seinen Bogen gespannt, um den Frauenräuber dingfest zu machen. Die Figur im rechten unteren Zwickel verdeutlicht, wo sich die dramatische Szene abspielt. Die dort lagernde, nur mit einem blauen Stoff bedeckte männliche Person stellt eine Flusspersonifikation dar. Damit wird dem Betrachter das vorherige mythologische Geschehen – Nessus bietet an, Deianeira trocken und sicher über den Fluss zu tragen – ins Gedächtnis gerufen, insofern er dieses kennt.

Die Atmosphäre des Tepidarium (47) war eine gänzlich andere als die des ‚atriolum' (46). Der Raum wirkte durch den weißen Boden heller, größer und ‚leichter'. Das Kolorit der Wandmalerei im Eingangsbereich (dominiert von Rot und Schwarz) fand sich auch hier wieder, ebenso wie die architekturtragenden Wesen als Leitmotiv. Doch wurde das Farbspektrum im Tepidarium (47) um



Abb. 256: Bodenmosaikrahmen, Tepidarium (47)

große Einsprengsel von Weiß-, Blau- und Grüntönen ergänzt. Das den Raumboden umgebende Wellenband und die mit dem Sujet der Körperpflege und der Thermenbesuche zu verbindenden Bildelemente an Wand und Boden (Strigilis, Öl- und Waschgefäße, Athleten) sowie der Flusskontext des Mythos verwiesen auf die Welt der Thermen und das Thema Wasser auf einer ästhetischen und semantischen Ebene.

Die noch mit Öl und Schweiß überzogenen Gäste betraten den angenehm temperierten Raum vom Laconicum kommend. Hier empfingen sie Badesklaven mit Leinentüchern, warmem Wasser und Strigiles. Die Schabeisen aus Bronze oder Eisen[51] dienten dazu, sich von Öl, Seifenresten und Schweiß zu reinigen. Der Boden-Decor verwies auf diese Objekte, die hier benutzt wurden oder animierte zu ebendieser Handlung. Das für die Reinigung nötige, warme Wasser konnte unter anderem mittels der großen Situla **Kat. 125** zur Verfügung gestellt werden[52]. Der Bronzeeimer fügte sich in die Gruppe der benutzten und gleichzeitig bildlich dargestellten Waschgefäße und -geräte ein[53] und zog doch besondere Aufmerksamkeit auf sich. Denn das reich, im griechisch-orientalischen Stil geschmückte Gefäß war ein repräsentatives Prachtstück. Einem kundigen Betrachter musste aufgefallen sein, dass es sich hierbei nicht um ein zeitgenössisches Exemplar handelte. Seine Form und Verzierungen verliehen ihm eine nahezu antiquarische und/oder exotische Aura. Widmete man sich den Bild- und Ornamentmotiven von **Kat. 125** im Tepidarium (47) intensiver, fanden sich zwischen Raum- und Situla-Gestaltung passende Pendants. Das Svastika-Ornament des Bodenmosaiks wiederholte sich am Fuß des Bronzeeimers. Die mythischen Mischwesen der Sockelzone (Greifen) entsprachen thematisch dem Attaschen-Decor der Situla, waren allerdings ikonografisch und stilistisch verschieden.

Neben dem großen Transportgefäß für Wasser konnten weitere Krüge und Auffanggefäße zum Einsatz kommen, um jeden der Badegäste angemessen zu versorgen. Der Griff des Kruges **Kat. 072** ist vollplastisch als nackte, weibliche Figur geformt, die sich als eine orientalisierte Gottheit deutet lässt. Trotz im Detail unterschiedlicher Figuren und Ornamente entstand eine Verbindung zwischen der Situla und dem Krug. Es eröffnete sich eine fremde, exotische Welt von Göttern und Fabelwesen. Auch wenn der Betrachter sie vielleicht nicht identifizieren konnte, wirkten sie doch ‚anders' und ‚fremdartig'. Dem Benutzer und aufmerksamen Betrachter des Kruges **Kat. 072** sprang neben dem

51 Zu den drei gefundenen Strigiles aus der Casa del Menandro (I 10,4): Allison 2006, 128 Kat. 741–743; zur Körperreinigung: Brödner 2011, 106–108.

52 Zur Verwendung der Situla als Wassergefäß: Hilgers 1969, 77–79; Allison 2006, 22.

53 In anderen Kontexten treten Situlae auch als Motiv der pompejanischen Wandmalerei auf. Siehe dazu: Riz 1990, 72–74.

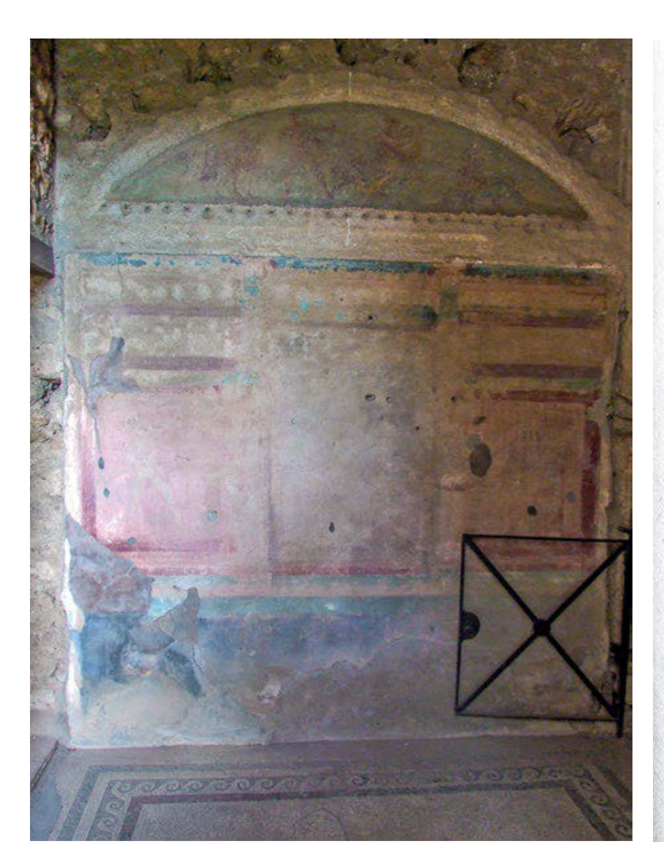



Abb. 257:
a: Wandmalerei des Tepidarium (47);
b: Zeichnung nach Maiuri 1933.

figürlichen Griff insbesondere die Attaschen-Gestaltung ins Auge. Das Motiv einer weiblichen Figur, die einen ‚toro marino' reitet, scheint dem Ambiente des Tepidarium (47) und dem Benutzungskontext überaus angemessen. Zwischen dem dargestellten Herculesmythos in der Wandmalerei des Raumes und der Attasche entstand eine interpiktorale Beziehung, die auf einem gemeinsamen Erzähl- und Darstellungsmotiv basiert. In beiden Fällen wird eine Frau von einem Mischwesen über ein Gewässer getragen. Der Bildschmuck des Kruges **Kat. 069** bot hingegen wenige Anknüpfungspunkte an den Handlungskontext oder die Bilder im Raum. Die Attasche ist mit einem Eros verziert, der einen Esel über eine Schulter trägt. Der Griff weist einen pflanzlichen Decor auf und setzt in der Form von Wasservögeln an den Gefäßrand an. Doch dieses thematisch in den Kontext des Balneums passende Tiermotiv war schwer zu erkennen.

Die im Kontext des Badens und Waschens verwendeten Gefäße besitzen keine Ausgusstülle. Somit erzeugten sie bei ihrer Benutzung einen breiten und kräftigen Wasserschwall, der vielleicht auch als eine sicht- und hörbare Form der repräsentativen Inszenierung von Wasser im römischen Haus zu deuten ist, wie sie in anderer Form u. a. durch die Wasserspiele in Atrien existiert[54]. Um das überströmende Nass etwas kontrollierter zu verwenden und nicht im gesamten Raum zu verteilen, wurde es in breiten und tiefen Schalen mit zwei seitlichen Griffen aufgefangen. Hierfür standen drei aus glänzender Bronze gefertigte, tiefe Henkelschalen zur Verfügung (**Kat. 082–084**), die ferner dazu dienten, Hände, Füße[55] und das Gesicht zu waschen[56]. Je nach Bedarf standen die Schalen auf dem Boden oder wurden von einem Sklaven gehalten.

---

54 Zum Wasserluxus in Privatbädern: de Haan 2007, 123–137.

55 Ein Wandmalereifragment aus Pompeji (Inv. Nr. P14231) zeigt deutlich eine Szene, in der Odysseus in einem solchen Gefäß die Füße gewaschen bekommt, siehe La Rocca 2009, 163 Abb. I. 8.

56 Zu der Nutzung der Pelvis als Wasser- und Waschgefäß: Hilgers 1969, 73. 248 f.; Allison 2006, 20. 22; Gorecki u. a. 2014, 170.

Jede der drei Schalen ist unterschiedlich designt. Bei der ersten Schale (**Kat. 083**) enden die seitlichen Griffe in Fischschwänzen. Sie passten thematisch mit diesem Motiv zu dem leicht thermalen Ambiente, welches insbesondere durch das Bodenmosaik evoziert wurde. Die zweite Schale (**Kat. 084**) trägt als Griffattaschen ausgestreckte Hände (Abb. 131), wie sie auch bei der Benutzung geformt sind. Da Stück hebt sich von den anderen durch seinen ornamental gerahmten Gefäßrand und den mit Kymation und Eierstab verzierten Standfuß deutlich ab. Es ist das prächtigste Stück, denn der dritten Schale **Kat. 082** fehlen ornamentale oder bildliche Gestaltungselemente weitgehend. Dass durch die unterschiedlich decorierten Objekte eine Zuteilung für bestimmte Gäste entsprechend ihrem sozialen Rang gedacht war, ist mit Blick auf ähnliche Praxen im Kontext des Conviviums möglich. Wie die Strigiles finden sich auch die zweihenkligen Bronzeschalen in der Flächenkunst des Raumes wieder. In der Sockelzone der Wandmalerei (Abb. 257b) ist eine ebensolche zweihenklige Schale dargestellt.

Anders als das ‚atriolum' (46) war das Tepidarium (47) in seiner Anlage weniger auf Bewegung ausgerichtet. Es ist gut vorstellbar, dass man sich in diesem lauwarm temperierten Raum eine bestimmte Zeit aufhielt und der Körperpflege nachging. So blieb Zeit, den Raum-Decor und die Objekte ausgiebig zu studieren. Wollte man das wärmere Caldarium (48) erreichen, musste man jedoch auch das Tepidarium (47) durchqueren.

Diesen Übergang von einem lauwarm temperierten zu einem warm temperierten Baderaum bildet nicht nur einer Schwelle, sondern ein kurzer, etwa ein Meter langer Korridor (Abb. 253). Er hebt sich in seiner Gestaltung deutlich vom Caldarium (48) ab[57], da die beiden seitlichen Wände schlicht sind und aus einer schwarzen Sockel- und einer roten Mittelzone bestehen, die lediglich durch einfache weiße Linien gerahmt und gegliedert werden (Abb. 258). Unmittelbar vor dem Durchgang zum Caldarium (48) befindet sich in der Wand eine erhöht angebrachte Nische als Aufstellungsort für Lampen. Sie besitzt einen Rauchabzug in Form eines Terrakottarohres sowie ein Schutzglas, um Zugluft abzuhalten[58]. Hier lassen sich einfache Tonlampen wie z. B. **Kat. 043** oder **Kat. 044** hineinstellen, deren Bilder und Ornamente auf dem Lampenspiegel oder der -schulter aufgrund der erhöhten Nische (1,80 Meter) im Raum nicht sichtbar sind. Alternativ bieten sich Bronzelampen an, wie beispielsweise im vegetabilen Efeu-Design (**Kat. 052**) oder eine weitere mit einem besonders zum Ambiente passenden Delfinkopf (**Kat. 053**). Die glänzenden und ihr selbst produziertes Licht zurückwerfenden Bronzelampen ziehen Aufmerksamkeit auf sich und bieten in dem schmalen und ansonsten lichtarmen Korridor eine besondere Freude.

Die decorative Gestaltung des Ganges ist auf das Bodenmosaik (Abb. 259) konzentriert. Dem passierenden Gast eröffnete sich ein von einem schwarzen Band gerahmtes und auf ihn ausgerichtetes Schwarz-Weiß-Mosaik. Auf dem unteren Drittel befindet sich ein heraldisch komponiertes Objektensemble aus zwei großen äußeren und zwei kleineren inneren Strigiles, die nach unten in Richtung des Eintretenden hängen und einen zentralen, in rot-orangen Tesserae gearbeiteten Aryballos flankieren. Die oberen beiden Drittel des Bildfeldes füllt eine von links nach rechts schreitende, männliche Figur. Ikonografisch lässt sie sich als die Darstellung eines Badesklaven deuten. Einen Kranz auf dem Kopf tragend und nur mit einem weißen Lendenschurz bekleidet, der die Genitalien nicht zu bedecken vermag, trägt er zwei ebenfalls mit orange-roten Tesserae ausgeführte Askoi in den Händen. Sowohl der Aryballos und die Askoi als auch die *glans* seines überproportionierten Gliedes sind aufgrund ihrer roten Farbgebung deutlich hervorgehoben. Die aus dem Bildschmuck des Tepidarium (47) bekannten Objekte wurden an dieser Stelle noch einmal gegenwärtig. Es ist wahrscheinlich, dass dieses Objektensemble auch realiter bei einem Besuch des Balneums verwendet wurde. Das Gleiche gilt für die unzweifelhafte Anwesenheit bedienender

57 Die nachfolgenden Beschreibungen basieren auf: Maiuri 1933, 144–146. 150–158; Beyen 1960, 148–162; Ling – Ling 2005, 248–253; de Haan 2010, 177–181; Bremen 2011, 239–245.
58 Ling 1997, 276.



Abb. 258: Korridor zwischen Tepidarium (47) und Caldarium (48).

und assistierender Sklaven[59]. In der Darstellung des Badesklaven[60] wiederholte sich ebenfalls das Karikierende, leicht Spöttische oder Humoristische, ähnlich den Mythendarstellungen im ‚atriolum' (46), allerdings nicht auf der Ebene der Götter- und Heldensagen, sondern der Alltagswelt. In der dargestellten Körperlichkeit und der besonderen Betonung der Geschlechtsteile erinnerte der Badesklave an Pygmäendarstellungen[61]. Somit gibt es mehrere Deutungs- und Assoziationsmöglichkeiten, die durch den zu diesem Zeitpunkt des Badebesuchs bereits gesehenen Bilder oder die stattfindenden Aktivitäten hervorgerufen werden können. Mit ihrer Bewegungsrichtung gibt diese Figur des Badesklaven an, wie sich der Besucher im sich anschließenden Caldarium (48) zu orientieren hatte. Der Sklave ‚assistierte' bei der Bewegung im Raum, auch wenn er nur ein Bild ist. Gleichzeitig wird die Aufmerksamkeit auf den Boden gelenkt.

Erst nach dem Durchschreiten des kurzen Korridors mit dem vielleicht auf das Mosaik gesenktem Blick, zeigte sich das Caldarium (48) in seiner ganzen Pracht. Der rechteckige Raum besitzt an seiner Westseite eine halbrunde kleine Apsis (*schola labri*), über der sich ein Lichtschacht öffnet (Abb. 260). Durch die an der Nordwand leicht zurückspringende Mauer entsteht eine langrechteckige Nische, die für die Aufstellung eines Wasserbeckens oder einer Wanne prädestiniert ist[62]

59 Zum Beisein von Sklaven beim Baden in privaten Bädern: de Haan 2010, 123–125.
60 Zu Bädersklaven und ihrer Ikonografie jüngst Franken 2018, 44–53.
61 Ling – Ling 2005, 62 f.; de Haan 2010, 178.
62 Ling 1997, 62.



Abb. 259: Bodenmosaik Korridors zwischen Tepidarium (47) und Caldarium (48).

(Abb. 261). Hier konnte ein warmes Bad genommen werden. Mosaikboden und Deckengestaltung unterscheiden sich sowohl in der Apsis als auch in der Nische vom Rest des Raumes. Die rechteckige Nische besitzt ein einfaches Opus signinum und eine Stuckdecke mit Akanthus-Ranken-Motiv. Die Apsis ist hingegen mit einem Schwarz-Weiß-Mosaik mit strahlenförmigem Schuppenmuster und einer stuckierten Muschelkonche ausgestattet.

Der Boden des Caldarium (48) ist der aufwendigste der gesamten Badeanlage. Die dreifache, den gesamten Raum umlaufende, ornamentale Rahmung besteht aus einem äußeren laufenden Hund, einem mittigen Mäander und einem inneren laufenden Hund (Abb. 262a–b). Hier werden die einzelnen Rahmenornamente des Mosaikbodens und des Emblems aus dem Tepidarium (47) wieder aufgegriffen und zu einem breiten, aufwendigen Rahmen kombiniert. Eine besondere Raffinesse liegt in der Komposition der laufenden Hunde. Sie erscheinen einmal als dunkle Wellen auf hellem Grund und einmal als helle Wellen auf dunklem Grund. Welches Ornamentband wie erscheint, ist abhängig von der Betrachterposition. Der erzeugte optische Effekt beruht auf der Figur-Grund-Relation[63] und bewirkt eine insgesamt unruhige Wahrnehmung des Bodens. Betrachtet man das Motiv längere Zeit, beginnen sich die Wellen illusionistisch zu bewegen. In dem vom Rahmen definierten Bildfeld sind maritime Figuren komponiert. Um ein zentrales, kreisrundes Medaillon schwimmen und jagen sich Fische, eine Krabbe, Meeresungeheuer und afrikanische Schwimmer in verschiedene

63 Siehe zu diesem gestaltpsychologischen Wahrnehmungsprinzip: Gombrich 1967, 311; 1984, 117–137; Goldstein 2007, 113–116; Haug 2015, 13 f.; Ansorge – Leder 2017, 22.

Richtungen, sodass das rahmende Wellenornament wie eine Landschaftsangabe (Meer) wirkt. Es kommt zu einer Semantisierung ornamentaler Formen. Die wechselnde Ausrichtung der Figuren animierte einen Besucher, das Gewimmel entlang des breiten Rahmens zu umschreiten – eine durch das Wellenband unterstützte Bewegung. Anders als die Meerestiere besitzen die afrikanischen männlichen Figuren keine Farbakzente. Sie erinnerten an den Badesklaven im Durchgangsmosaik und eröffneten ähnliche Assoziationshorizonte, denn auch bei diesen Figuren sind ihre physiognomischen Charakteristika, insbesondere die Genitalien betont.

Das zentrale Medaillon hebt sich farblich und thematisch vom übrigen Mosaik deutlich ab. Wie bei dem Mosaik des kurzen Korridors erzeugen auch hier rote Tesserae Farbkontraste und damit einhergehend Aufmerksamkeit. In einem einfachen roten Rahmen präsentiert sich dem eintretenden Besucher ein einzelner, sich entrollender Akanthuszweig. Aus dessen Stamm und Hüllblättern entspringt eine ausladende Akanthusblüte, auf der ein kleiner gelber Vogel sitzt. Das Motiv ist schon einmal bei den kleinen Mosaikfeldern im ‚atriolum' (46) begegnet, allerdings nicht in dieser Farbigkeit und Detailliertheit[64].

Die Wandmalerei des Caldarium (48) wird von blaugrünen Farbtönen und der Thematik des Badens, Waschens und des Wassers dominiert[65]. Die blau-grünen Felder der Mittelzone sind mit einem schmalen, roten Streifen voneinander getrennt. Die in der Mitte der Felder platzierten Athletendarstellungen[66] (Abb. 263a–b) scheinen im Balneum thermal konnotiert und verweisen auf die sportlichen Aktivitäten der großen, öffentlichen Bäder mit angeschlossener Palästra[67]. Die Nordwand mit der rechteckigen Nische besteht aus nur einem einzelnen zentralen Hauptfeld, gerahmt von zwei gelben Pilastern. In ihrem blau-grünen Feld ist die Darstellung eines nackten Eros mit Mäntelchen an einem mit Wasser gefüllten Labrum zu sehen (Abb. 264). Er erinnert einen aufmerksamen Betrachter an die Figur auf **Kat. 069**, bei der ebenfalls ein mit Mantel bekleideter Eros auftritt. Das dargestellte Labrum wird der Besucher des Balneums bereits im Atrium gesehen haben[68]. Links neben dem gemalten Wasserbecken steht eine dem dicklichen Knaben bis zur Schulter reichende Hydria.

Von dem einheitlichen Wand- und Boden-Decor des Raumes sticht allein die Westwand mit der halbrunden Exedra hervor, die sowohl farblich anders gefasst als auch mit zahlreichen Bildfeldern und Figuren ausgestaltet ist. Zwei weiße Stuckpilaster trennen die seitlichen Wangen von der nach hinten springenden, halbrunden Nische. Die Wandmalerei ist in drei horizontale Register gegliedert (Abb. 260; Abb. 265). Das unterste Register besteht aus großen, gemalten Durchblicken in eine blau-grüne, von Enten, Wasservögeln und Pflanzen (Seegräser, Schilf, o. ä.) bewohnten See- oder Teichlandschaft. Es folgt darüber ein weißes Lotus-Palmetten-Ornamentband. Der sich darüber anschließende lila-rot grundierte Fries besteht aus einer alternierenden Sequenz geflügelter

---

64 Der erste Eindruck eines ästhetischen und semantischen Bruches des Medaillons löst sich auf, wenn man seinen räumlichen Kontext betrachtet und nicht nur seine mosaizierte Umgebung. Die Rot- und Türkistöne der *tesserae* korrespondieren mit der Wandmalerei des Raumes. Die Farbe Gelb wird für die Pilaster der nördlichen Nische verwendet und das Thema pflanzlicher Vegetabilität für die stuckierten Decken der nördlichen Nische sowie des Eingangskorridors. So ergibt sich ein sehr einheitliches Decor-Konzept für den Raum.

65 Die schwarze Sockelzone bleibt als visuell verbindendes Element zum Tepidarium (47) und dem kleinen Verbindungsgang bestehen.

66 Die Südwand besteht aus drei Feldern. Im linken und rechten Feld befindet sich auf einer angegebenen Standlinie jeweils eine Ringergruppe in aktiver Bewegung, während im zentralen Feld ein Diskobol entspannt posiert. Auf der nur aus zwei Feldern bestehenden Ostwand steht in jedem Feld ein nackter Athlet mit Palmenzweig in Dreiviertelansicht.

67 Da der Raum ein Tonnengewölbe hat, endet die Oberzone in einer Lünette, in der ein spiegelsymmetrisches Akanthusornament eingepasst ist. Aus einem zentralen dreiblättrigen Kelch entspringen zu beiden Seiten sich einrollende Ranken – ein Motiv, das auch als Mosaik im ‚atriolum' (46) begegnet.

68 Der Fundort von Kat. 004 im Atrium veranlasste die Forschung, seine Aufstellung meist in diesem Bereich zu rekonstruieren. Es ist auch grundsätzlich möglich, dass das Labrum ursprünglich im Balneum aufgestellt war. Hierfür spricht die Anlage einer *schola labri* im Caldarium (48). Nach Vitruv (5, 10, 5) soll bei der Anlage eines Bades darauf geachtet werden, dass in den Nischen von oben beleuchtete Labra stehen.

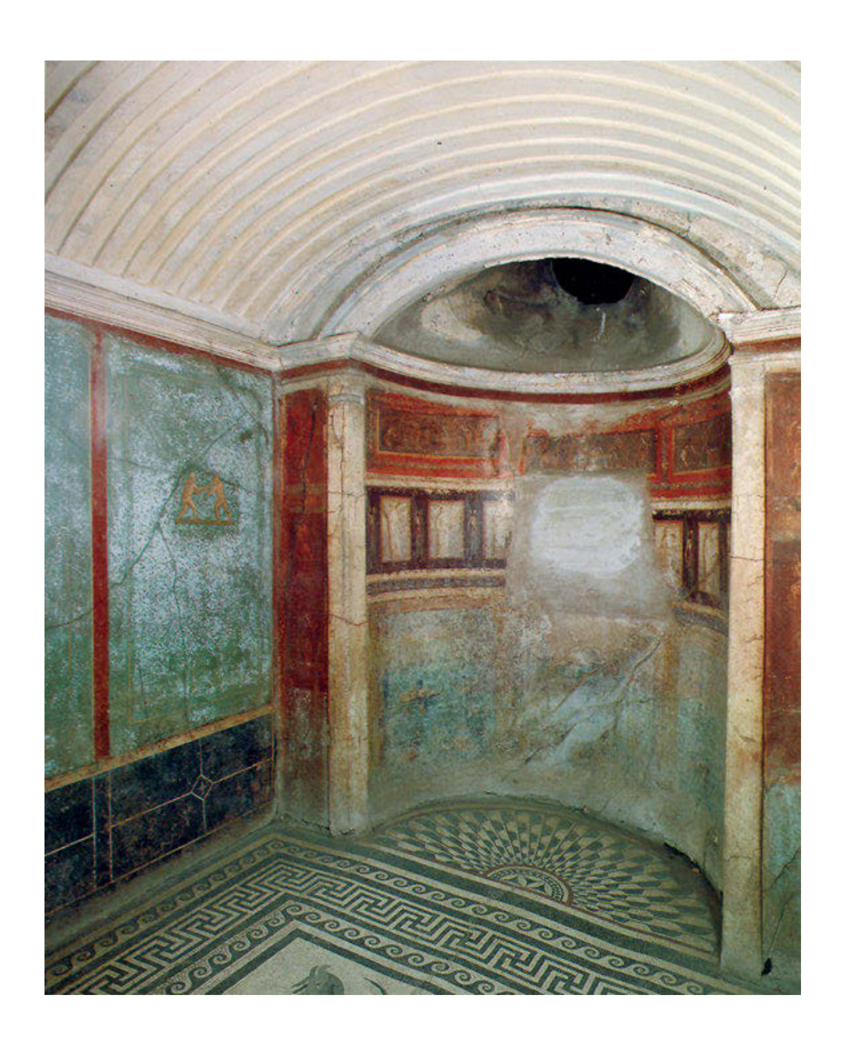


Abb. 260: *Schola labri*, Westwand Caldarium (48).



Abb. 261: Nische, Nordwand Caldarium (48).





Abb. 262: a: Bodenmosaik des Caldarium (48); b: Rahmung im Detail

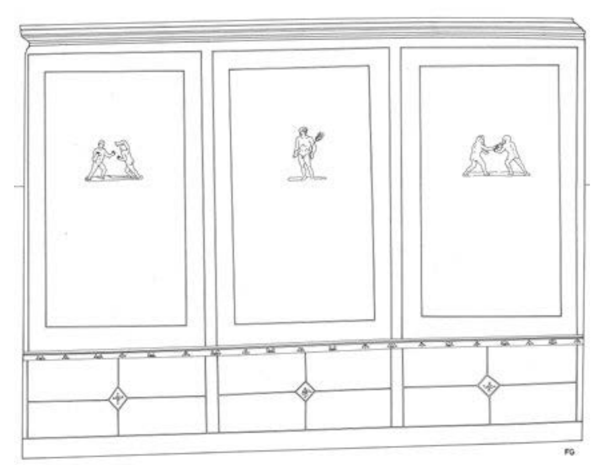




Abb. 263a–b: Wandmalerei, Südwand Caldarium (48).

Victorien und stehender weiblicher Figuren in eigenen Bildpaneelen (Abb. 266). Alle Victorien sind einander identisch, laufen nach unten in Akanthusblätter aus und tragen eine Patera sowie einen Krug oder eine Ölflasche in ihren Händen. Die weiblichen Figuren in den Paneelen sind jeweils individuell in ihrer Körperhaltung, Gewanddrapierung und in ihren Attributen, wie z. B. Patera, Calathus[69], breitkrempigem Hut oder Fackel. Ihre grau-weiße Bichromie imitiert kleine, in die Wand gesetzte Marmorreliefs[70].

Darüber befindet sich der obere Fries mit drei horizontalen Bildfeldern und einer prächtigen Frucht- und Blumengirlande als Rahmung. Das linke Bildfeld zeigt fünf nackte, weibliche Figuren um drei Brunnen herum gruppiert, das reichlich sprudelnde Wasser beim Waschen nutzend (Abb. 267). Das Thema wiederholt sich im Mittelfeld, wenn auch in anderer Komposition. Der zentrale Bildbereich zeigt ein großes, überlaufendes Labrum, in welches zwei seitlich positionierte Frauen ihre Arme tauchen. Im rechten Bildfeld sind ebenfalls Wasserreichtum und Körperpflege an einem aus dem Stadtbild Pompejis bekannten Laufbrunnen das Thema. Die Szene findet möglicherweise im Beisein einer Personifikation des Frühlings[71] oder einer Wassergottheit[72] statt. Eine als stuckierte Muschel geformte und von zwei Delfinen flankierte Konche überwölbt die Exedra. Die Themen ‚Wasser' und ‚Baden' kennzeichnen ihren Bild- und Ornamentschmuck. Nahezu jede Figur ist entweder mit der Körperpflege beschäftigt oder trägt Attribute, die zu dieser Aktivität gehören. Die Darstellungen, insbesondere die Bildfelder der Oberzone, stehen in einem unmittelbaren Zusammenhang mit den Wasserinstallationen des Caldarium (48). Die Anlage einer *schola labri* verweist auf die Aufstellung eines Labrum und die Nische der Nordwand mit Warmwasserzulauf auf ein rechteckiges Becken oder eine Wanne[73]. Beide Elemente finden ihre Entsprechungen in den Bildern.

Um Wasser im Caldarium (48) zu verteilen war es möglich, die bislang verwendeten Objekte und Geräte erneut oder neue Geräte zu benutzen. Dem Gastgeber und Hausherrn der Casa del Menandro (I 10,4) war es sicher nicht nur ein Anliegen, durch die prächtig ausgestatteten Räumlichkeiten und die Funktionen seines Balneum zu beeindrucken, sondern auch durch die Inszenierung

69 Hierbei handelt es sich um ein kelchartiges Gefäß ohne Fuß oder Basis, das sich in einer konkav geschwungenen Profillinie nach oben verbreitert. Das Trinkgefäß ist sowohl in Silber als auch in Glas und Ton gefertigt und dem Modiolus ähnlich: Hilgers 1969, 43 f. 128 f.

70 De Haan 2010, 179.

71 Ling – Ling 2005, 252.

72 Maiuri 1933, 158.

73 Für die Badegäste stand warmes Wasser in Caldarium (48) reichlich zur Verfügung, denn es fanden sich im Befund auch Hinweise auf einen direkt angeschlossenen Warmwassertank, der das Becken in der Nische der Nordwand speiste (Ling 1997, 62 f.). Das Labrum in der Exedra hingegen enthielt eher kaltes Wasser und diente zur Abkühlung.



Abb. 264: Wandmalerei, Nordwand Caldarium (48).

immer neuer Gegenstände und Geräte, die zum Schöpfen, Gießen, Auffangen usw. verwendet werden konnten.

So lässt sich ein Set aus drei silbernen Muschelschalen **Kat. 085** in diesen Raum integrieren. Während die große, tiefe Schale mit zwei seitlichen Henkeln hinsichtlich ihrer Benutzung wohl den bronzenen Schalen mit seitlichen Griffen **Kat. 082–084** ähnelt und zum Auffangen, Sammeln oder dem Transport von Wasser diente, fungierten ihre kleineren Verwandten als Schöpfgefäße. Sie griffen den maritimen Aspekt des Raumes auf und fügten der Farbpalette aus Türkis, Weiß und Schwarz noch silbern-weiße Glanzpunkte hinzu. Ähnlich wie auf Wasseroberflächen entstanden auch auf der Oberfläche von Silbergefäßen weiße Licht- und Glanzpunkte.

Als weitere Schankgefäße mit mehr Fassungsvolumen als die beiden kleinen Muschelschalen sind die silbernen Krüge **Kat. 070. 073** besonders prädestiniert. Sie wiederholen die Formen der im Tepidarium (47) verwendeten Bronzekrüge **Kat. 069. 072** und zeigten zudem eine neue Materialästhetik hinsichtlich der Raumatmosphäre. Die beiden Gefäßkörper sind undecoriert und wirken allein durch das Material und ihre Oberfläche. Der silberne Krug **Kat. 073** trägt wie **Kat. 072** die plastische Applikation eines Kopfes am oberen Ende des Griffes. Seine charakteristische Physiognomie und Attribute (Ohrringe, Kopfbedeckung) ließen eine exotische Herkunft vermuten. Motive des Exotischen, Orientalischen oder allgemein Fremden klangen bereits zuvor in anderen Facetten an. Bei Silberkrug **Kat. 070** sind die Decor-Elemente Bild und Ornament zurückgenommen. Einfache Blüten und Rosetten schmücken den silbernen Griff, der am oberen Gefäßrand in (Wasser) Vogelköpfen endet. Wer dieses Gefäß aufmerksam betrachtete, fand im Attaschenornament kleine

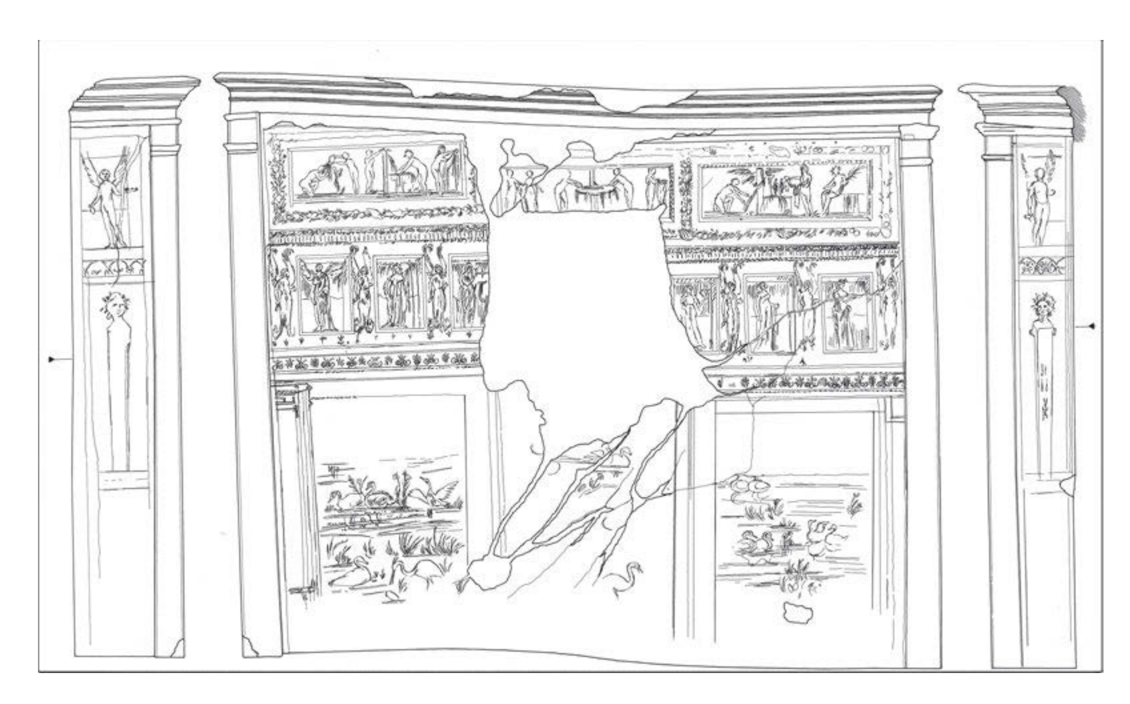


Abb. 265: Wandmalerei der *Schola labri*, Westwand Caldarium (48), Zeichnung nach Ling – Ling 2005.

Weinranken und -trauben, welche in Stuck auch die Decke des Caldarium (48) zierten (Abb. 268). Insgesamt war dieser Raum des Balneums nicht nur am wärmsten temperiert, sondern auch am ausgiebigsten mit Wasser versorgt. Die thermale Atmosphäre war durch die decorativen Elemente unterstützt, z. B. durch Farben, Ornamente und Bilder. Waschgefäße aus Silber konnten zusätzliche ästhetische und semantische Qualitäten in den Raum einbringen.

Zusammenfassung der Fallstudie: Die vorangegangenen Beschreibungen der Räume, Handlungen und Objekte erheben keinen Anspruch auf absolute Verifizierbarkeit. Es geht vielmehr darum, in einem hypothetischen Szenario Optionen aufzuzeigen, wie die Wirkung und Einordnung von Objekt-Decor mit Aktionen und räumlichen Kontexten einhergeht. In der Raumabfolge des Balneums der Casa del Menandro (I 10,4) zeichnet sich ab, dass die Decoration der Räume die Themen Baden, Wasser und Meer schrittweise steigert.

Bereits das Eingangsmosaik mit Delfindarstellung gibt einen thematischen Rahmen vor. Doch zunächst verweisen lediglich einige Mosaikfelder im ‚atriolum' (46) darauf, dass es sich um einen thermalen Badebereich handelt. Die Gesamtatmosphäre des ersten Raumes ist nicht von einem maritimen Thema dominiert. Die Wandmalereien präsentieren vielmehr Fabelwesen und mythologische Erzählungen. Durch die Pygmäendarstellung werden karikierende und exotische Bildelemente eingeführt. Die Darstellungen der Wandmalerei stimulieren Assoziationen bei demjenigen, der die Gegenstände aus der Nähe sah oder selbst benutzte. So lassen sich inhaltliche Anknüpfungspunkte für die Bilder auf den Objekten finden. Die einzelnen Figuren lassen sich in bestimmte erzählerische Kontexte (z. B. Mythos) einfügen, ohne dass sie selbst konkret etwas erzählen.

Beschreibt man andere Gefäße in dieser Atmosphäre des ‚atriolum' (46), beispielsweise den Bronzekrug **Kat. 072**, erhält man andere Interpretationen hinsichtlich des Bildschmucks. Das Bild einer nackten Frau, die einen Seestier reitet, ist in diesem Raum weniger maritim als vielmehr mythologisch konnotiert. Sie lässt sich mit der Europa-Darstellung auf dem Fries verbinden. Das Bild selbst hätte sich nicht verändert, doch der Raum-Decor erzeugt aufgrund seiner Mythenbilder ebenjene semantische Färbung des Bildes.

Im Tepidarium (47) sind die Themen ‚Wasser' und ‚Körperpflege' im Raum-Decor wesentlich expliziter präsentiert. Die thermalen und maritimen Bildthemen steigern sich ebenso wie der Anteil der Blau- und Grüntöne in der Wandmalerei. Die Farben und wellenförmigen Ornamente am Boden erinnern an Meere und Küsten. Das Thema der Mythen bleibt durch die Lünetten-Malerei des Raumes



Abb. 266: Wandmalerei der *Schola labri*, Westwand Caldarium (48), Detail Viktorien-Fries



Abb. 267: Wandmalerei der *Schola labri*, Westwand Caldarium (48), Bildfelder mit Badenden.



Abb. 268: Stuckdecke und Lünettenmalerei, Nordwand Caldarium (48).

präsent, ist aber auch durch ein fluides Element (Fluss) geprägt. Die Athletendarstellungen in den Hauptfeldern der Wand führen ein eng mit den öffentlichen Thermen und den dortigen Aktivitäten verbundenes Bildsujet ein. Sowohl die Ornamente und Bilder des Mosaikbodens (Wellen, Aryballos, Strigiles) als auch die Wandmalerei (Waschgefäße, Nessus-Mythos mit Flussgott) stimmen den Raum hinsichtlich der Verwendung von Wasser. Die in diesem Kontext betrachteten Objekte finden zum Teil ihre Entsprechung in der sie umgebenden Flächenkunst, bisweilen ergänzen sie auch das dargestellte Objektensemble.

Mit dem Caldarium (48) ist der Höhepunkt dieses Crescendo erreicht. Eröffnet wird dies durch das Mosaik des Badesklaven, der mit Wassergefäßen ausgestattet zum Eintreten animiert. Der Raum bietet eine Welt aus Türkistönen, an deren (Meeres-)Boden sich Fische und menschliche Akteure bewegen. Die exotischen Körper der Afrikaner und die Wasserlandschaft der Exedra-Malerei lassen nilotische Motive anklingen. Viele Bild- und Ornamentmotive der zuvor durchschrittenen Räume wiederholen sich in einem nun eindeutig von dem Thema ‚Meereswelt' dominierten Setting. Die Exedra des Caldarium (48) sticht besonders heraus, da sich ihr Decor-Schema vom übrigen Raum abhebt. Ihre Sockelzone imitiert einen Ausblick in eine See- und Wasserwelt. Die Bilder der Oberzone mit nackten, badenden Frauenfiguren lassen sich erotisch-voyeuristisch aber auch deiktisch-animierend auffassen. Muschelförmige Silbergefäße gehen eine semantische aber auch farb- und materialästhetische Verbindung ein.

Das Eintauchen in die decorative Atmosphäre einer sich nach und nach herauskristallisierenden Bade- und Meereswelt im Balneum (46–49) der Casa del Menandro (I 10,4) ist begleitet von einer gleichzeitig ansteigenden Temperatur und Luftfeuchtigkeit der jeweiligen Räume. Die im Balneum anzutreffende Bilderwelt zeigt zahlreiche wilde Meereswesen und naturräumliche Darstellungen, die in einer inhaltlichen Diskrepanz zu dem hochgradig kulturell determinierten und durch Technik ermöglichten Handlungskontext des Badevorgangs stehen. Anstatt im Meer oder an Seen zu baden, wurde eine künstliche, an die Natur angelehnte und doch verzerrte Imitation eines naturräumlichen Settings erschaffen.

Im fortschreitenden Erschließen der Räume doppeln sich benutzte und abgebildete Geräte sowie ausgeführte und dargestellte Handlungen. Der reale Badebesuch und die Wasch- und Körperpflegehandlungen finden sich in expliziten Darstellungen wieder. Bildraum und realer Handlungsraum nähern sich einander an. Umgekehrt verliert der eingangs sehr auffällige Assoziationshorizont des Mythologischen nach und nach an Präsenz. Das Zusammenspiel aus Raum-Decor, Raum-Nutzung und möglicher Erwartung aktiviert kohärente Assoziationsräume, in die sich Objekt-Decor einbinden lässt. Durch den Verwendungskontext und die Kombination mit Bildschmuck werden auch Ornamente (z. B. laufender Hund) semantisch aufgeladen. Hinzu kommen die Glanzeffekte, die insbesondere von den Metallgefäßen in die Raumatmosphäre eingebracht werden. Reflexionen,

Glitzern, Schimmern und Glänzen sind ästhetische Qualitäten, die besonders bei Wasser und Wasseroberflächen geschätzt wurden[74].

Die hier vorgeschlagene Lesart des Objekt-Decors ist nicht obligatorisch, doch wird sie zumindest atmosphärisch angeboten. Einige Objekte passen mit ihrem Bild- und Ornamentschmuck nicht in die vom Raum-Decor oder Handlungskontext angebotenen Deutungshorizonte. Dennoch wurden sie bei der Beschreibung nicht ausgeschlossen. Denn es soll nicht postuliert werden, dass die Waschgefäße immer und ausschließlich dieses Thema illustrieren und dass Funktion und Semantik des Decors linear miteinander verbunden sind. Vielmehr lag der Fokus auf dem Aussagepotenzial von Objektdesign, wenn es mit Raum und Handlung kontextualisiert wird. Andere Handlungskontexte und Räume, so die These der Arbeit, würden andere Deutungen des Ornament- und Bildschmucks ergeben.

74 Die beschreiben Dichtungen römischer Zeit über das Baden eindrücklich. Siehe hierzu Busch 1999, 280–282.

Ergebnisse und Ausblick

Im Fokus dieses Buches standen die Kleinfunde aus Insula I 10 und ihr Design. Ausgehend von der bisherigen Objektforschung in den Vesuvstädten und den Arbeiten zur Insula del Menandro (I 10) wurde mittels eines neuen methodischen Zugriffs deutlich, dass die *instrumenta domestica* einem systematisierbaren Gestaltungswillen unterlagen. Der Umgang mit Formen, Materialien, Ornamenten und Bildern bei der Objektgestaltung bezog sich auf die funktionalen (z. B. Ergonomie, Benutzbarkeit, Hitzebeständigkeit, Mobilität), ästhetischen (z. B. Farbigkeit, Transparenz, Glanz, Haptik, Geruchs- und Geschmacksneutralität) und semantischen (z. B. Verständlichkeit, Wertigkeit, Herkunft, Alter, Produktsprache) Qualitäten der Objekte.

Die sinnliche Wahrnehmung eines Gegenstandes lässt sich maßgeblich durch seine Gestaltung beeinflussen. Seine Form gibt bisweilen vor, wie er zu halten und zu benutzen ist; seiner Materialität, den Ornamenten und Bildern wohnt hingegen die Kraft inne, verschiedene Modi ästhetischer Erfahrung zu stimulieren; seine Produktsprache bietet dem Benutzer eine Reihe von Deutungsmöglichkeiten und hermeneutischen Anknüpfungspunkten (abhängig vom Handlungskontext, Wissen des Subjektes und dessen emotionaler Disposition). Objektdesign stellt ein Angebot an verschiedenen Nutzungsweisen (Affordanz), ästhetischen Erfahrungen und semantischen Deutungen bereit, die sich weder auf einen einzelnen Ort im Haus noch auf einen bestimmten Moment beschränken lassen. Umso mehr Gestaltungselemente an einem Objekt zusammenkommen und umso komplexer sie miteinander verwoben sind, desto mehr Aufmerksamkeit können sie erzeugen und binden. Das Design einiger Objekte zielt darauf ab, einem Nutzer die Wahrnehmung der Ornamente und Bilder ‚aufzuzwingen'. Indem die Gestaltungselemente an Griffen, Henkeln oder anderen Bedienzonen angebracht sind (oder selbst den Griff bilden), werden sie zwangsläufig bei ihrer Benutzung wahrgenommen. Auch wenn die visuelle Aufmerksamkeit nicht gegeben sein sollte, sind Formen, Materialien, Ornamente und Bilder noch immer haptisch wahrnehmbar.

Die Gegenstände eines antiken Haushaltes waren mobil, wie die Menschen, die sie benutzten. Möbel, Gefäße und Geräte bringen ihre visuellen Qualitäten in verschiedene architektonisch definierte und mit Decorationen ausgestattete Raumatmosphären ein. Hier treten sowohl die verschiedenen gestalteten Objekte untereinander als auch Objekte und Architekturen in Beziehung zueinander. Oberflächeneffekte, Farben, Muster, Bilder, Ornamente und Formen von Objekten bilden zusammen mit dem räumlichen Rahmen ein Ambiente, über das der Einzelne ein Werturteil zu sprechen vermag. Dabei ist die Beurteilung allerdings nicht rein individuell, sondern immer auch eingebettet in sozio-kulturelle Rahmenbedingungen – in der Antike gilt dies etwa für die Kategorie der Angemessenheit (*decorum*).

Den auf Grundlage der Kleinfunde aus Insula I 10 gemachten Beobachtungen und beschriebenen Phänomene antiken Objektdesigns lässt sich auch an zahlreichen weiteren Funden aus der Vesuvregion und generell innerhalb der materiellen Kultur der frühen Kaiserzeit nachspüren. Hier soll kein Anspruch auf eine Allgemeingültigkeit erhoben werden, jedoch drängt sich an dieser Stelle die Frage auf, welche der Gestaltungstrategien sich als konstitutiv für das römisch-frühkaiserzeitliche Objektdesign erweisen und welche eine regionale oder zeitlich begrenzte Besonderheit darstellen. Die analytische und detailorientierte Untersuchung verdeutlicht, dass hinter der Objektgestaltung Konzepte, Systeme und Regeln stehen. Denn auch wenn Formgebung, Materialwahl, Ornamentierung und Bebilderung variabel sind, wirken sie nie beliebig. Es gab eine allgemeine Vorstellung davon, wie die Dinge zu sein hatten. Das Modifizieren von Objektformen für andere Nutzungskontexte, das Zeigen und Verbergen bestimmter Materialien und das Abstimmen von Ornament und Bild auf die Objektbenutzung zeugen von bestehenden Konzepten und Normen, mit denen bisweilen auch gespielt und gebrochen werden konnte.

Analysiert man Dinge als bewusst gestaltet (Produzentenperspektive) und reflektiert über das Wahrgenommene (Nutzerperspektive), steht folglich ihr Design im Mittelpunkt. Eine Annäherung an antikes Objektdesign ist gleichzeitig eine Annäherung an materialisierte Formen kollektiver Bedürfnisse und deren Befriedigung, seien sie zweckgebunden, ästhetisch oder kommunikativ

motiviert[75]. Das hier thematisierte ‚Soseinmüssen' und das ‚Andersseinkönnen' von Dingen birgt ein noch weitgehend ungenutztes Forschungspotenzial für die Archäologie antiker Wohnkultur. Objekte sind keine passiven Dinge im Hintergrund menschlicher Interaktionen und sozialer Handlungen, sondern vielmehr ein aktiver und zu erforschender Bestandteil von diesen. Die in diesem Buch herausgearbeiteten Gestaltungsmodi von Objekten geben dazu Anlass, nach ihrer Wirkmächtigkeit und sozialen Rolle zu fragen, denn Kleinfunde waren letztlich ein eigenständiger Teil der antiken Kultur und Gesellschaft. Das Spektrum ihrer Verwendung reicht von der „expliziten Verlängerung körperlich-mentaler Akte" bis hin zum Einsatz „als symbolhaltige Accessoires […], die den Lebensstil oder eine Gruppenzugehörigkeit anzeigen"[76]. Sie wurden von den Menschen geschaffen und gestalteten als materielle Objekte die Umwelt derselben Menschen[77].

Untersuchungen zum antiken Objektdesign erlauben einen Zugriff auf kulturhistorische Fragestellungen. Es ist noch ausführlicher zu klären, in welchem Umfang Objekte in der römischen Antike nicht nur nützliches und potenziell hübsches ‚Zeug' sondern auch soziale Akteure gewesen sein konnten[78]. Ob Objekte in der antiken Lebenswelt ein ‚Eigenleben' oder einen ‚Eigensinn'[79] besaßen und wie weit die Bedeutung von Dingen in unterschiedlichen gesellschaftlichen Handlungskontexten reicht, gilt es ebenfalls noch zu untersuchen. Doch das aufwändige, liebevolle, komplexe und bisweilen humorvolle Design der *instrumenta domestica* pompejanischer Haushalte lässt keinen Zweifel daran, dass die Kleinfunde einen äußerst relevanten Teil der materiellen Kultur bilden. Die Formen-, Material- und Produktsprache von Dingen spiegeln Wissen, kulturelle Normen und historisch spezifische Sozialstrukturen wider. Wie den Städten und Architekturen sind auch den Gegenständen des Alltags Handlungen, Lebensweisen und Wertevorstellungen materiell eingeschrieben. Eine römische oder antike Kulturgeschichte des Objektdesigns, die die visuelle und die materielle Kultur miteinander verschränkt, gilt es noch zu schreiben[80].

---

75 Vgl. Geiger 2018, 11 f.
76 Prinz – Moebius 2012, 9.
77 Vgl. u. a. Gaifman – Platt 2018, 404–408.
78 Vgl. dazu insbesondere Bielfeldt 2014c.
79 Vgl. Hahn 2015b.
80 Siehe bspw. zum Design in unterschiedlichen prä-industrialisierten Epochen und Gesellschaften: Bühler u. a. 2019; Clarke 2018; Lees-Maffei – Houze 2010.

Katalog

H. = Höhe
B. = Breite
Dm. = Durchmesser
Vol. max. = maximales Füllvolumen
Vol. = Fassungsvolumen
OG = Obergeschoss
Kat. = Katalognummer
Iul.-claud = iulisch-claudisch
MANN = Museo Archeologico Nazionale di Napoli

Kat. 001 (Abb. 5)

Objekt	Puteal
Typus	–
Datierung	–
Fundort	I 10,4 (Peristyl C, Nordgang, Nordwestecke, in die Gartenmauer eingesetzt)
Material	Terrakotta
Erhaltungszustand	Abplatzungen am oberen Rand
Kommentare	H.: 47 cm; Dm.: 57 cm; bereits in der Antike mit Bronzeklammern repariert; Reste von Verputz (weiß) sichtbar
Literatur	Ling 1997, 53; Allison 2006, 67 Kat. 214
Inventarnummer(n)	–

Kat. 002 (Abb. 6)

Objekt	Puteal
Typus	–
Datierung	–
Fundort	I 10,10–11 (Raum 9, Peristyl)
Material	Terrakotta
Erhaltungszustand	Wenige Abplatzungen am oberen Rand
Kommentare	H.: 70 cm; Dm.: 54 cm; nicht bei Allison 2006 dokumentiert
Literatur	Adam 1984, 259; Ling 1997, 203
Inventarnummer(n)	–

Kat. 003 (Abb. 7)

Objekt	Puteal
Typus	–
Datierung	Frühkaiserzeitlich (Pernice 1932
Fundort	I 10,7 (Raum 10, Südseite der Portikus)
Material	Travertin
Erhaltungszustand	Wenige Abplatzungen am oberen Rand
Kommentare	H.: 55 cm; Dm.: 44 cm; befand sich im Jahr 2001 noch in situ
Literatur	Allison 2006, 190 Kat. 1354
Inventarnummer(n)	–

Kat. 004 (Abb. 8–9)

Objekt	Labrum
Typus	–
Datierung	Frühaugusteisch (Stefani 2003)
Fundort	I 10,4 (Atrium B, Südwestecke)
Material	Bronze
Erhaltungszustand	Vollständig; steinerner Standfuß ist modern
Kommentare	H.: 18 cm; Dm.: 100 cm
Literatur	Tassinari 1993, 141; Stefani 2003, 126 A17; Allison 2006, 56 Kat. 127
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 4261 (25892)

https://doi.org/10.1515/9783110788075-006

Kat. 005 (Abb. 10)

Objekt	Fass (‚cista')
Typus	–
Datierung	Augusteisch (Adamo Muscettola 1982)
Fundort	I 10,7 (OG, in einer Schuttschicht, über Nordwest-Ecke von Raum 3)
Material	Blei
Erhaltungszustand	Zwei Fragmente während der Ausgrabung dokumentiert, doch nur eines in den Magazinen identifizierbar
Kommentare	H.: 55 cm; Dm.: 45cm
Literatur	Adamo Muscettola 1982, 730 Kat. 150; Allison 2006, 194 f. Kat. 1389i. ii;
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 18887. 19881

Kat. 006 (Abb. 13)

Objekt	Sonnenuhr
Typus	Sphärisch
Datierung	80 v. Chr. (Winter 2013)
Fundort	I 10,4 (Südostbereich des Hauses, 1m unter moderner Oberfläche in vulkanischer Schuttschicht)
Material	Travertin oder Marmor
Erhaltungszustand	Oberfläche angegriffen; Gnomonstab fehlt
Kommentare	H.: 42 cm; B.: 33 cm
Literatur	Gibbs 1976, 145 Kat. 10289; Allison 2006, 152 Kat. 964; Winter 2013, 486 Kat. Pompeji 6
Inventarnummer(n)	–

Kat. 007 (Abb. 14)

Objekt	Tisch
Typus	Typ 10 (Moss 1989) Typ 1 (Cohon 1989)
Datierung	Mitte 1. Jh. v. Chr. – iul.-claud. (Moss 1989)
Fundort	I 10,7 (Atrium 3, Südseite des Impluvium)
Material	Marmor weiß
Erhaltungszustand	Mehrfach gebrochen; bereits antik mit Opus incertum restauriert; heute in situ
Kommentare	H.: 88 cm; Maße Tischplatte: 83 × 167cm
Literatur	Elia 1934, 279; Moss 1989, 832–834; Allison 2006, 161 Kat. 1666
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 57675

Kat. 008 (Abb. 16–18)

Objekt	Tisch
Typus	Typ E (De Carolis 2007) Typ 5 (Moss 1989)
Datierung	1. Hälfte 1. Jh. n. Chr. (Stefani 2003) Iul.-claud. – 79 n. Chr. (Moss 1989)
Fundort	I 10,4 (Raum 41, Westwand)
Material	Marmor weiß
Erhaltungszustand	Vollständig, Tischplatte ursprünglich gebrochen
Kommentare	Tischplatte (53,7 × 92 × 5,3 cm); Schaft (90,8 × 13,5 × 8,5 cm); Sockel (5,6 × 24,0 × 31,0 cm)
Literatur	Maiuri 1933, 432; Moss 1989, 597 f. Kat. A246; Cicirelli 1993, 75 Kat. 67; Stefani 2003, 120 f. Kat. A11; Allison 2006, 127 Kat. 737; De Carolis 2007, 107 f.
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 20396

Kat. 009 (Abb. 19)

Objekt	Tisch
Typus	Typ 6 (Moss 1989)
Datierung	Frühkaiserzeitlich (Moss 1989)
Fundort	I 10,8 (Raum 9, Ostwand)
Material	Marmor weiß
Erhaltungszustand	Vereinzelte Abplatzungen; Tischplatte fehlt
Kommentare	H.: 61 cm; Maße Fuß: 29 × 20 cm; Maße Schaft: 18 × 12,5 cm; 2001 befand sich der Tisch in Raum (3) von des Hauses I 10,8
Literatur	Moss 1989, Kat. D51; Allison 2006, 223 Kat. 1052
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 57650

Kat. 010 (Abb. 20. 22–23)

Objekt	Tisch
Typus	–
Datierung	1. Hälfte 1. Jh. n. Chr. (Stefani 2003)
Fundort	I 10,4 (Peristyl C, Nordende des Westgangs)
Material	Bronze, Marmor (Tischplatte), Silber (Applik)
Erhaltungszustand	Vollständig; ursprünglich in zwei Teile gebrochen und nachträglich zusammengesetzt
Kommentare	H.: 91 cm
Literatur	Maiuri 1933, 430 f.; Borriello u. a. 1996, 215 Kat. 75; Stefani 2003, 124 f. Kat. A13; Allison 2006, 68 f. Kat. 228
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 4286. 4324 (neu inventarisiert: 20511)

Kat. 011 (Abb. 24–25)

Objekt	Bronzebeine eines Klapptisches
Typus	VA2 (Klatt 1995) B2 (De Carolis 2007)
Datierung	1. Jh. n. Chr. (Stefani 2003)
Fundort	I 10,4 (OG, über Peristyl C, östlich von Raum 11)
Material	Bronze
Erhaltungszustand	Stark zerbrochen; lediglich ein Bein und ein Unterschenkel erhalten
Kommentare	L. max.: 44 cm; Dm. Hufe: 4,5 cm; zu zwei Vergleichsstücken im MANN: Stefanelli 1990, 260, Kat. 19 (Inv. 4550). 20 (Inv. 72995)
Literatur	Maiuri 1933, 434; Stefani 2003, 116 f. Kat. A4; Allison 2006, 148 Kat. 921. 922; De Carolis 2007, 225
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 4421A. 4421B

Kat. 012 (Abb. 28–29)

Objekt	Klinen-Fragmente
Typus	Kompositionsfulcrum Typ III/Typ IV (Faust 1995)
Datierung	Ende 1. Jh. v. Chr./augusteisch (Barr-Sharrar 1987)
Fundort	I 10,4 (Raum 8, Südwest-Ecke)
Material	Bronze, Silber (Einlegearbeiten)
Erhaltungszustand	Zahlreiche Fragmente; modern zu vollständigen Klinen restauriert
Kommentare	Da sich lediglich einzelne Eckbeschläge des Rahmens und Teile der Standbeine erhalten haben, sind die Abmessungen der Liegefläche modern. Gesichert ist die Höhe der Liegefläche (34 cm) und die Gesamthöhe der Betten (80 cm): vgl. Allison 2006, 64 f.; Stefani 2003, 121. Rekonstruierte Grundmaße bei Stefani 2001, 121: Länge 260 cm; Breite 89 cm. Der Beschlag der vertikalen Rückenlehnen gehört zu einem späteren Bett-Typ mit an drei Seiten umlaufender Lehne, der u. a. aus Herculaneum bekannt ist: vgl. Mols 1999, 35–44; De Carolis 2007, 86–90 Typ B.
Literatur	Maiuri 1933, 423–427 Letto A; Barr-Sharrar 1987, 37. 87 f. 165 Kat. C15. FA9; Faust 1989, 198 f.; Cicirelli 1993, 75 f. Kat. 68; Borriello u. a. 1996, 215 Kat. A76; Stefani 2003, 121–124; Allison 2006, 64 f. Kat. 191
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 4270A

Kat. 013

Objekt	Klinen-Fragmente
Typus	Kompositionsfulcrum Typ III/Typ IV (Faust 1995)
Datierung	Ende 1. Jh. v. Chr./augusteisch (Barr-Sharrar 1987)
Fundort	I 10,4 (Raum 8, Südwest-Ecke)
Material	Bronze, Silber (Einlegearbeiten)
Erhaltungszustand	Zahlreiche Fragmente; modern zu vollständigen Klinen restauriert
Kommentare	Siehe Kat. 012. Der Gänsekopf des rückseitigen Fulcrums fehlt. Der Satyr des Medaillons unterscheidet sich motivisch und stilistisch zu Kat. 012. Er ist unbewegter, seine Arme sind nicht vollplastisch herausgearbeitet und ihm fehlen die Attribute (vgl. Maiuri 1933, 424 f.; Barr-Sharrar 1987, 37 Kat. C16; Faust 1989, 93)
Literatur	Maiuri 1933, 423–427 Letto B; Barr-Sharrar 1987, 37. 87 Kat. C16; Faust 1989, 93; Stefani 2003, 121–124; Allison 2006, 65 Kat. 192.
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 4270B

Kat. 014 (Abb. 30)

Objekt	Medaillon
Typus	–
Datierung	–
Fundort	I 10,7 (Portikus 10, Nordseite zwischen Raum 7 und Raum 9)
Material	Knochen/Bein
Erhaltungszustand	Mehrfach gebrochen und modern zusammengesetzt; am Rand ausgebrochen; Oberfläche im Bereich des Ohrs und der Wange angegriffen
Kommentare	Dm.: 5,5 cm; möglicherweise Aussparungen für Einlegearbeiten in den Augen (Allison 2006, 189)
Literatur	Elia 1934, 304; Allison 2006, 189 Kat. 1342
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 5465A

Kat. 015 (Abb. 33)

Objekt	Möbelfuß
Typus	–
Datierung	–
Fundort	I 10,4 (Peristyl C, Westgang)
Material	Bronze
Erhaltungszustand	Vollständig; kleines korrodiertes Loch am oberen Schaft
Kommentare	L.: 6,9 cm; Dm.: 2,8 cm
Literatur	Maiuri 1933, 434; Stefani 2003, 117 Kat. A7; Allison 2006, 71 Kat. 246.
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 4321

Kat. 016

Objekt	Möbelfuß
Typus	–
Datierung	–
Fundort	I 10,4 (Raum 43, Nordostecke auf dem Fußboden)
Material	Bronze
Erhaltungszustand	Vollständig
Kommentare	L.: 7 cm; Dm: 2,8 cm
Literatur	Maiuri 1933, 434; Allison 2006, 137 f. Kat. 821
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 5026

Kat. 017 (Abb. 33)

Objekt	Möbelfuß
Typus	–
Datierung	–
Fundort	I 10,4 (OG, Peristyl C, östlich von Raum 11)
Material	Bronze
Erhaltungszustand	Vollständig
Kommentare	L.: 7 cm; Dm.: 2,7 cm
Literatur	Stefani 2003, 117 Kat. A5; Allison 2006, 148 Kat. 923
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 4421C

Kat. 018 (Abb. 34)

Objekt	Möbelfuß
Typus	–
Datierung	–
Fundort	I 10,7 (Raum 9, Südende)
Material	Bronze
Erhaltungszustand	Vollständig
Kommentare	L.; 6,7 cm; Dm.: 2,4 cm
Literatur	Allison 2006, 178 Kat. 1233
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 5432

Kat. 019 (Abb. 33)

Objekt	Möbelfuß
Typus	–
Datierung	–
Fundort	I 10,7 (OG, über Raum 9, in Schuttschicht)
Material	Bronze
Erhaltungszustand	Vollständig
Kommentare	L.: 6,8 – 7,1 cm; Dm.: 2,3 – 2,5 cm
Literatur	Maiuri 1933, 434; Stefani 2003, 116 f. Kat. A6; Allison 2006, 209 Kat. 1550
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 4293

Kat. 020 (Abb. 35)

Objekt	Standfuß
Typus	–
Datierung	–
Fundort	I 10,7 (Raum 8)
Material	Bronze
Erhaltungszustand	Vollständig; Oberfläche angegriffen
Kommentare	H.: 10,7 cm; Dm. Fuß: 4 cm; am oberen Rand Reste einer Eisenstange erhalten; weitere Beispiele in Raum 9 gefunden: Allison 2006, Kat. 1218. 1228. 1238; ähnlich auch Allison 2006, 249 Kat. 1924 aus Einheit I 10,13
Literatur	Allison 2006, 178 Kat. 1277
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 5413

Kat. 021 (Abb. 36)

Objekt	Kiste
Typus	–
Datierung	–
Fundort	I 10,4 (Raum 11)
Material	Bronze, Holz (modern)
Erhaltungszustand	Modern rekonstruiert; Bronzebänder (Allison 2006, Kat. 280i. iv), -griffe (Allison 2006, Kat. 280ii) und Schlossplatte (Allison 2006, Kat. 280iii) sind antik
Kommentare	Bereits bei Maiuri 1933 rekonstruiert publiziert; enthielt ursprünglich vier Glasflaschen (vgl. Allison 2006, 74); vergleichbare Fragmente fanden sich u. a. in der Casa Giulio Polibio (Stefani 2003, 181)
Literatur	Maiuri 1933, 458 f.; Stefani 2003, 181 Kat. H14; Allison 2006, 74 Kat. 280i–iv
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 4274

Kat. 022 (Abb. 37)

Objekt	Schloss
Typus	–
Datierung	–
Fundort	I 10,4 (Raum B, Südwand)
Material	Bronze, Eisen
Erhaltungszustand	Bronzeteile leicht korrodiert; Brüche am Rand; Löwenkopf aus Eisen (nach Allison 2006) ebenfalls stark korrodiert
Kommentare	Gesamtlänge: 22 cm; Dm. Schlossplatte: 14,6 cm
Literatur	Allison 2006, 97 Kat. 487; Stefani 2003, 126–128 Kat. A18; Maiuri 1933, 246.
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 4696

Kat. 023 (Abb. 38)

Objekt	Schlossplatte
Typus	–
Datierung	–
Fundort	I 10,4 (Raum B, Südwand)
Material	Bronze
Erhaltungszustand	Äußere Ecken abgebrochen
Kommentare	9,6 × 9 cm
Literatur	Allison 2006, 97 Kat. 486; Stefani 2003, 128 f. Kat. A19; Borriello u. a. 1996, 216 Kat. 77
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 4695

Kat. 024 (Abb. 39)

Objekt	Hängegriff
Typus	–
Datierung	–
Fundort	I 10,2–3 (OG, über Raum 6 in Lapilli-Schicht)
Material	Bronze
Erhaltungszustand	vollständig, Oberfläche leicht angegriffen
Kommentare	B.: 11,2 cm; H.: 6,7 cm; Einzelbeispiel für eine Vielzahl dieser Griffe, die sich über Insula I 10 verstreut fanden
Literatur	Allison 2006, 52 Kat. 096
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 5070

Kat. 025

Objekt	Ringgriffe
Typus	–
Datierung	–
Fundort	I 10,4 (Peristyl C, Westgang)
Material	Bronze
Erhaltungszustand	Vollständig
Kommentare	Dm. Ringe: 4,4 cm; Dm. Bosse: 4,6 cm. Einzelbeispiel für eine Vielzahl dieser Griffe, die sich über Insula I.10 verstreut fanden
Literatur	Allison 2006, 70 Kat. 242i
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 4318

Kat. 026 (Abb. 40)

Objekt	Applikationen
Typus	–
Datierung	–
Fundort	I 10,7 (Portikus 10, zwischen Raum 7 und Raum 9)
Material	Bronze
Erhaltungszustand	Vollständig, Oberfläche angegriffen
Kommentare	Maske: 4,9 × 4,2 cm; Dm. der Aussparung: 2,0 cm; Widderkopf: 3,1 × 3,7 cm; Dm. Aussparung: 2,2 cm (Allison 2006, 183 spricht hier von einem Schafskopf)
Literatur	Allison 2006, 182 f. Kat. 1274. 1275; Tassinari 1993, 144 Kat. 15
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 5459. 5510

Kat. 027 (Abb. 41)

Objekt	Knochenbeschläge
Typus	–
Datierung	–
Fundort	I 10,4 (Raum 18, auf dem Boden)
Material	Knochen
Erhaltungszustand	Teilweise stark zersplittert, modern zusammengesetzt
Kommentare	L.: 7,0 – 8,0 cm; B.: 4,7 – 4,9 cm.
Literatur	Maiuri 1933, 460; Allison 2006, 80 f. Kat. 331
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 4768

Kat. 028 (Abb. 42)

Objekt	Knochenbeschläge
Typus	–
Datierung	–
Fundort	I 10,7 (Raum 8, Nordost-Ecke)
Material	Knochen
Erhaltungszustand	Teilweise am Rand ausgebrochen
Kommentare	In den Kerben haben sich bei einigen Stücken noch Spuren von roter Farbe erhalten.
Literatur	Allison 2006, 174–176 Kat. 1185–1204; Elia 1934, 304
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 5485A–T

Kat. 029 (Abb. 43)

Objekt	Räuchergefäß
Typus	–
Datierung	–
Fundort	I 10,7 (Raum 3, Ostwand, Nordost-Ecke)
Material	Bronze
Erhaltungszustand	Vollständig, kleines Korrosionsloch am oberen Zinnenrand
Kommentare	H.: 16,6 cm; Basis: 11,5 × 12,1 cm; ist in zwei Teile trennbar; alternative Deutung als kleiner Altar bei Allison 2006, 163
Literatur	Allison 2006, 163 Kat. 1069; Elia 1934, 295
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 5364

Kat. 030 (Abb. 44)

Objekt	Fragment eines Räucherbeckens
Typus	Gruppe F (nach D'Ambrosio – Borriello 2001)
Datierung	–
Fundort	I 10,4
Material	Terrakotta
Erhaltungszustand	An den äußeren Rändern gebrochen, Oberfläche bestoßen
Kommentare	H.: 9,9 cm; Dm.: 8,6 cm; gehört zu einem Räucherbecken mit halbrunder Wanne. Es wurde als Supplement aufgenommen, da es ursprünglich nach der Grabung in der Casa del Menandro gelassen wurde und erst zwischen 1979–1981 in das Magazin kam.
Literatur	Allison 2006, 259 Menandro Suppl. 14; Stefani 2003, 188 Kat. K3; D'Ambrosio – Borriello 2001, 64 Kat. 112
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 17607

Kat. 031 (Abb. 45. 47–48)

Objekt	Kohlebecken
Typus	–
Datierung	Mitte 1. Jh. n. Chr. (Stefani 2003)
Fundort	I 10,4 (Raum C, Peristyl, Nordgang)
Material	Bronze, Eisen
Erhaltungszustand	Vollständig, innere Eisenkessel stark korrodiert
Kommentare	H.: 34 cm; Dm.: 47 cm; innerer Eisenkessel ist gefüllt mit Lapilli
Literatur	Allison 2006, 67 Kat. 215; Stefani 2003, 118 f. Kat. A8; Borriello u. a. 1996, 218 Kat. 91; Maiuri 1933 432 f.
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 4326 (20315)

Kat. 032 (Abb. 46. 49–50)

Objekt	Kohlebecken
Typus	–
Datierung	–
Fundort	I 10,10–11 (Peristylgarten 9, Nordgang, Nordwest-Ecke)
Material	Bronze, Eisen
Erhaltungszustand	Vollständig, innere Eisenkessel stark korrodiert
Kommentare	H.: 26 cm; Dm.: 42 cm; innerer Eisenkessel ist gefüllt mit Lapilli.
Literatur	Allison 2006, 237 f. Kat. 1806
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 5585 (20314)

Kat. 033 (Abb. 52)

Objekt	Lampe
Typus	U. a. Loeschcke V/Bisi-Ingrassia VIII G
Datierung	2./3. Viertel 1. Jh. n. Chr. (Bisi Ingrassia 1977)
Fundort	I 10,4 (Kellerraum D, E, F oder G)
Material	Orangefarbener Ton mit orange-braunem Slip
Erhaltungszustand	Vollständig
Kommentare	L.: 11 cm, Dm.: 6,8 cm; eine weitere Lampe des gleichen Typus und mit gleichem Decor aus I 10,8: Allison 2006, Kat. 1712
Literatur	Allison 2006, 105 Kat. 555
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 4751

Kat. 034 (Abb. 53)

Objekt	Lampe
Typus	U. a. Loeschcke VIII K/Bisi-Ingrassia IX H
Datierung	1. Jh. n. Chr. (Bisi Ingrassia 1977)
Fundort	I 10,7 (OG, über Portikus 10 Ostpfeiler, 1,5m über Bodenniveau)
Material	Gelblicher Ton mit fleckig bräunlichem Slip
Erhaltungszustand	Vollständig
Kommentare	L.: 14,6 cm; Dm.: 11,4 cm; weitere Lampen mit gleichem Decor: Allison 2006, Kat. 940 (Typus Bisi-Ingrassia IX D). 1711 (Typus Bisi-Ingrassia VIII G)
Literatur	Allison 2006, 212 Kat. 1581
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 5406

Kat. 035 (Abb. 54)

Objekt	Lampe
Typus	Bisi-Ingrassia VIII (?)
Datierung	S. u.
Fundort	I 10,4 (Raum 22)
Material	Orangefarbener Ton
Erhaltungszustand	Vollständig
Kommentare	L.: 10,7 cm; Dm.: 7 cm; Allison 2006, 84 und Stefani 2003, 136 bestimmen sie als Bisi-Ingrassia VIII G (2./3. Viertel 1. Jh. n. Chr.). Aufgrund der sich verlaufenden Volute mit Punkt-Ende an der Schnauze jedoch eher Bisi-Ingrassia D = 1. Jh. n. Chr.; weitere Lampen des gleichen Typus‘ und mit gleichem Decor: Allison 2006, Kat. 662
Literatur	Allison 2006, 84 Kat. 362; Stefani 2003, 136 Kat. B12
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 4586C

Kat. 036 (Abb. 55)

Objekt	Lampe
Typus	U. a. Loeschcke VIII R/Bisi-Ingrassia IX H
Datierung	Letztes Drittel 1. Jh. n. Chr. (Bisi Ingrassia 1977)
Fundort	I 10,18 (Raum 3)
Material	Ton
Erhaltungszustand	Vollständig
Kommentare	L.: 14,3 cm; Dm.: 11,3 cm; Auf dem Boden befindet sich ein Stempel in planta pedis „MMTKO“. Allison 2006, 253 bestimmt sie als Bisi-Ingrassia VIII H. Ein Vergleichsstück bei Bailey 1980, Kat. Q1228 wird als kampanische Produktion angesprochen.
Literatur	Allison 2006, 253 Kat. 1656
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 5128

Kat. 037 (Abb. 56)

Objekt	Lampe
Typus	Bisi-Ingrassia VIII (?)
Datierung	S. u.
Fundort	I 10,4 (Raum 22)
Material	Orangefarbener Ton
Erhaltungszustand	Vollständig
Kommentare	L.: 11,5 cm; Dm.: 7 cm; Allison 2006, 84 bestimmt sie als Bisi-Ingrassia VIII C (augusteisch – tiberisch); Stefani 2003, 135 als Bisi-Ingrassia VIII G (2./3. Viertel 1. Jh. n. Chr.); aufgrund der sich verlaufenden Volute mit Punkt-Ende an der Schnauze jedoch eher Bisi-Ingrassia D (1. Jh. n. Chr.). Weitere Lampen mit gleichem Decor: Allison 2006, Kat. 582.
Literatur	Allison 2006, 84 Kat. 361; Stefani 2003, 135 Kat. B7; Borriello u. a. 1996, 216 f. Kat. 84
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 4586B

Kat. 038 (Abb. 57)

Objekt	Lampe
Typus	U. a. Loeschcke V/Deneauve V D/Bisi-Ingrassia VIII G
Datierung	2./3. Viertel 1. Jh. n. Chr. (Bisi Ingrassia 1977)
Fundort	I 10,4 (Raum 21)
Material	Orangefarbener Ton mit geschwärzter Oberfläche
Erhaltungszustand	Vollständig
Kommentare	L.: 11,4 cm; Dm.: 7,1 cm
Literatur	Allison 2006, 83 Kat. 353; Stefani 2003, 135 Kat. B8
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 4897B

Kat. 039 (Abb. 58)

Objekt	Lampe
Typus	U. a. Loeschcke VIII R/Bisi-Ingrassia IX H
Datierung	Letztes Drittel 1. Jh. n. Chr. (Bisi Ingrassia 1977)
Fundort	I 10,4 (Peristyl C, Südgang, Südost-Ecke nahe Eingang zu Korridor P1)
Material	Orangefarbener Ton mit rotem Slip
Erhaltungszustand	Aus Fragmenten zusammengesetzt, wenige Teile fehlen
Kommentare	L.: 15,1 cm; Dm.: 6,6 cm.
Literatur	Allison 2006, 73 Kat. 260
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 4569

Kat. 040 (Abb. 59)

Objekt	Lampe
Typus	U. a. Bisi-Ingrassia V B
Datierung	2./3. Viertel 1. Jh. n. Chr. (Bisi Ingrassia 1977)
Fundort	I 10,7 (OG, über Portikus 10, Ostpfeiler, 1,5 m über Bodenniveau)
Material	Orangefarbener Ton mit fleckig braunem Slip
Erhaltungszustand	Gesamte Schnauzen-Partie fehlt
Kommentare	L.: 14,5 cm; Dm.: 9,3 cm.
Literatur	Allison 2006, 212 f. Kat. 1582
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 5407

Kat. 041 (Abb. 60)

Objekt	Lampe
Typus	Bisi-Ingrassia V (E ?)
Datierung	2./3. Viertel 1. Jh. n. Chr. (Bisi Ingrassia 1977)
Fundort	I 10,4 (Raum 35, Eingangsbereich)
Material	Orange-roter Ton mit grünlich glasähnlicher Glasur
Erhaltungszustand	Rechte Schnauze sowie zwei Blattspitzen des Reflektors fehlen
Kommentare	L. insgesamt: 20,5 cm; L. Lampenkörper: 13,5 cm; Dm.: 8,8 cm; Dieses Stück ist in seinem decorativen Schema das einzige der Insula I 10. An der Rückseite des Reflektors „L N L“ im Relief
Literatur	Assenti 2011, Kat. 43; Di Goia 2006, Kat. 8; Allison 2006, 120 Kat. 675; Stefani 2003, 134 f. Kat. B5; Borriello u. a. 1996, 217 Kat. 86; Cicirelli 1993, 80 Kat. 88; Della Corte 1933, 304;
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 4910

Kat. 042 (Abb. 61)

Objekt	Lampe
Typus	U. a. Bisi-Ingrassia IX A
Datierung	1. Jh. n. Chr. (Bisi Ingrassia 1977)
Fundort	I 10,4 (Raum 37)
Material	Orange-roter Ton mit orange-braunem Slip
Erhaltungszustand	Vollständig
Kommentare	L.: 11,3 cm; Dm.: 8,8 cm; Allison 2006, 122 bestimmt sie als Bisi-Ingrassia X A (Firmalampe mit Schulterknubben).
Literatur	Allison 2006, 122 Kat. 694; Stefani 2003, 136 Kat. B13
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 4925

Kat. 043 (Abb. 62)

Objekt	Lampe
Typus	U. a. Loeschcke IV/Bisi-Ingrassia VIII (?)
Datierung	Augusteisch-flavisch (Bisi Ingrassia 1977)
Fundort	I 10,4 (Raum 22)
Material	Orange-gelblicher Ton mit orangem Slip
Erhaltungszustand	Vollständig
Kommentare	L.: 10, 8 cm; Dm.: 6,7 cm; Allison 2006, 84 bestimmt sie als Bisi-Ingrassia VIII C (augusteisch – tiberisch); Stefani 2003, 135 als Bisi-Ingrassia VIII G (2./3. Viertel 1. Jh. n. Chr.). Aufgrund der sich verlaufenden Volute mit Punkt-Ende an der Schnauze jedoch eher Bisi-Ingrassia D = 1. Jh. n. Chr.
Literatur	Allison 2006, 84 Kat. 365; Stefani 2003, 135 Kat. B9
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 4586F

Kat. 044 (Abb. 63)

Objekt	Lampe
Typus	U. a. Bisi-IngrassiaVIII C
Datierung	augusteisch-flavisch (Bisi Ingrassia 1977)
Fundort	I 10,2–3 (OG, über Taberna 2 und Eingang I 10,3 in vulkanischer Schuttschicht, 2,5 m über Bodenniveau)
Material	Bräunlicher Ton mit ungleichmäßig braunem Slip
Erhaltungszustand	Vollständig
Kommentare	L.: 11, 4 cm; Dm.: 6,7 cm; Gestempelt mit „C V O“ in planta pedis.
Literatur	Allison 2006, 51 Kat. 80
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 5066

Kat. 045 (Abb. 64)

Objekt	Lampe
Typus	U. a. Loeschcke I/Bisi-Ingrassia VI B
Datierung	Augusteisch-tiberisch (Bisi Ingrassia 1977)
Fundort	I 10,1 (OG)
Material	Oranger Ton mit rötlich-orangen Slip
Erhaltungszustand	Vollständig
Kommentare	L.: 9,7 cm; Dm.: 5,9 cm; Stempel (unlesbar) in planta pedis.
Literatur	Allison 2006, 47 Kat. 52
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 5092

Kat. 046 (Abb. 65)

Objekt	Lampe
Typus	U. a. Loeschcke I/Bisi-Ingrassia V (C-E)
Datierung	2./3. Viertel 1. Jh. n. Chr. (Bisi Ingrassia 1977)
Fundort	I 10,7 (OG, über Raum 9, Ostseite)
Material	Oranger Ton mit rötlich-braunem Slip
Erhaltungszustand	Henkel gebrochen
Kommentare	L.: 17 cm; Dm.: 9,5 cm; Vielleicht lässt sich das Lampenbild als Abbreviation eines in der Kleinkunst beliebten Motivs der Lorbeerbäume des Augustus deuten. Vgl. dazu auf Münzen und Lampen: Alföldi 1973, Taf. II, Taf. XXII; Zanker 1987, 96–102.
Literatur	Allison 2006, 211 Kat. 1562; Maiuri 1933, 457
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 4307

Kat. 047 (Abb. 66)

Objekt	Lampe
Typus	U. a. Bisi-Ingrassia VIII G
Datierung	2./3. Viertel 1. Jh. n. Chr. (Bisi Ingrassia 1977)
Fundort	I 10,10–11 (Raum 2)
Material	Oranger Ton mit unregelmäßigen roten Slip
Erhaltungszustand	Henkel gebrochen, Reflektor fraglich
Kommentare	L.: 12 cm; Dm.: 7,5 cm; Produktionsmarkierung „V“ am Boden.
Literatur	Allison 2006, 233 Kat. 1765
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 5557D

Kat. 048 (Abb. 67)

Objekt	Lampe
Typus	U. a. Bisi-Ingrassia IX G
Datierung	1. Jh. n. Chr. (Bisi Ingrassia 1977)
Fundort	I 10,10–11 (Raum 2)
Material	Oranger Ton mit hellrotem Slip
Erhaltungszustand	Vollständig
Kommentare	L.: 11 cm; Dm.: 7,5 cm; Gehört zusammen mit Allison 2006, Kat. 1762. 1763 zu einer Gruppe typen-, maß- und decorgleicher Lampen, die dicht beieinander gefunden wurden
Literatur	Allison 2006, 233 Kat. 1764
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 5557C

Kat. 049 (Abb. 68)

Objekt	Lampe
Typus	U. a. Bisi-Ingrassia IX (?)
Datierung	S. u.
Fundort	I 10,4 (Raum 22)
Material	Rötlich-oranger Ton, eventuell ‚self-slipped'
Erhaltungszustand	Vollständig
Kommentare	L.: 9,6 cm; Dm.: 6,6 cm; Allison 2006, 83 f. bestimmt sie als Bisi-Ingrassia IX G (1. Jh. n. Chr.); aufgrund der markanten Punktierungen seitlich der Schnauze eher Bisi-Ingrassia IX F (2./3. Viertel 1. Jh. n. Chr.; vgl. Stefani 2003, 138). Weitere decorgleiche Lampen: Allison 2006, Kat. 134. 139. 758; Borriello u. a. 1996, 217 Kat. 85. 87
Literatur	Allison 2006, 83 f. Kat. 360; Stefani 2003, 138 Kat. B16;
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 4586A

Kat. 050 (Abb. 69)

Objekt	Lampe
Typus	U. a. Bisi-Ingrassia IX (H)
Datierung	Letztes Drittel 1. Jh. n. Chr. (Bisi Ingrassia 1977)
Fundort	I 10,4 (Raum 3)
Material	Orangefarbener Ton
Erhaltungszustand	Vorderer Teil der Schnauze gebrochen
Kommentare	L.: 14,4 cm (erhalten); Dm.: 11,2 cm. Das Bildmotiv auf dem Diskus wiederholt sich mehrfach (a – e). Siehe: (a) Allison 2006, Kat. 757 aus I 10,4 (Raum 41), stark fragmentiert, Pompeji Inv. 4974 A. (b) Allison 2006, Kat. 831 aus I 10,4 (Raum 43), Bisi-Ingrassia V D (2./3. Viertel 1. Jh. n. Chr), u. a. Stefani 2003, B4; Cicirelli 1993, 80 No. 87; Pompeji Inv. 5029. (c) Allison 2006, Kat. 941: I 10,4 (Peristyl C/OG); fragmentiert, Bisi-Ingrassia V B (augusteisch), Pompeji Inv. 4566B. (d) Allison 2006, Kat. 1229: I 10,7 (Raum 8); stark fragmentiert; Reflektor als figürlicher Adler, Pompeji Inv. 5436A. (e) Allison 2006, Kat. 1612: I 10,8 (Raum 1), teilweise gebrochen, Pompeji Inv. 5164
Literatur	Allison 2006, 63 Kat. 175; Stefani 2003, 136. 139 Kat. B 22
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 4243

Kat. 051 (Abb. 70)

Objekt	Lampe
Typus	–
Datierung	–
Fundort	I 10,8 (, Raum 12, 40cm über Bodenniveau in Schuttschicht)
Material	Orangefarbener Ton mit rötlichem Slip
Erhaltungszustand	Vorderer Teil der Schnauze gebrochen
Kommentare	L.: 10,1 cm (erhalten); Dm.: 8,3 cm. Die bei Allison 2006, 229 angebrachten Vergleiche erscheinen allesamt nicht überzeugend.
Literatur	Allison 2006, 229 Kat. 1741
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 5497

Kat. 052 (Abb. 71–72)

Objekt	Lampe
Typus	Loeschcke XX/‚corpo piriforme' (De Spagnolis Conticello – De Carolis 1988)
Datierung	2. Hälfte 1. Jh. n. Chr. (De Spagnolis Conticello – De Carolis 1988)
Fundort	I 10,4 (Raum A)
Material	Bronze
Erhaltungszustand	Vollständig, Oberfläche leicht korrodiert
Kommentare	L.: 20,7 cm; H. des Griffs: 9,9 cm; bei Maiuri 1933, 434 falsch mit (Inv. 4777) bezeichnet.
Literatur	Allison 2006, 88 Kat. 396; Stefani 2003, 140 Kat. B27; Conticello De Spagnolis – De Carolis 1988, 144 Kat. 108; Maiuri 1933, 434
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 4747

Kat. 053 (Abb. 73)

Objekt	Lampe
Typus	U. a. Loeschcke XX/‚corpo piriforme‘ (De Spagnolis Conticello – De Carolis 1988)
Datierung	2. Hälfte 1. Jh. n. Chr. (De Spagnolis Conticello – De Carolis 1988)
Fundort	I 10,4 (Raum 41, Nordostecke)
Material	Bronze
Erhaltungszustand	Vollständig, Oberfläche leicht korrodiert
Kommentare	L.: 15 cm; H. des Griffs: 8,7cm
Literatur	Allison 2006, 133 Kat. 780; Stefani 2003, 139 f. Kat. B26; Borriello u. a. 1996, 217 Kat. 88; Cicirelli 1993, 79; De Spagnolis Conticello – De Carolis 1988, 143 Kat. 96
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 4985

Kat. 054 (Abb. 74)

Objekt	Lampe
Typus	U. a. Loeschcke XXI (De Spagnolis Conticello – De Carolis 1988)
Datierung	Letztes Viertel 1. Jh. n. Chr. – 3. Jh. n. Chr. (De Spagnolis Conticello – De Carolis 1988)
Fundort	I 10,6 (Raum 6A)
Material	Bronze
Erhaltungszustand	Vollständig, Oberfläche stark korrodiert
Kommentare	L.: 21,2 cm; H.: 5,8 cm
Literatur	Allison 2006, 157 Kat. 1013; Conticello De Spagnolis – De Carolis 1988, 196 Kat. 130
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 5300

Kat. 055 (Abb. 075)

Objekt	Kandelaber
Typus	Schilfrohrtypus (Pernice 1925)
Datierung	Voraugusteisch (Pernice 1925)
Fundort	I 10,4 (Raum 40, Nordeingang)
Material	Bronze
Erhaltungszustand	Vollständig
Kommentare	H.: 125 cm; Dm. Standfuß: 21 cm; Dm. Lampenteller: 21 cm. Pernice datiert die Erfindung dieser Gruppe in republikanische Zeit (kann bis in die Tuffzeit reichen). Hauptverwendung fand gleichzeitig mit dem 2. und 3. Stil statt, da sich die vegetabilen Motive gleichen (Pernice 1925, 55).
Literatur	Allison 2006, 123 Kat. 706; Stefani 2003, 140 Kat. B29; Borriello u. a. 1996, 217 Kat. 89; Maiuri 1933, 433 f.
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 4938

Kat. 056 (Abb. 76–78)

Objekt	Kandelaber
Typus	Schilfrohrtypus (Pernice 1925)
Datierung	Voraugusteisch (Pernice 1925)
Fundort	I 10,4 (Kopf aus Raum A, Südwand, Südwest-Ecke; Schaft aus Raum B, Südwestecke)
Material	Bronze
Erhaltungszustand	Kopf (Allison 2006, Kat. 391) und Schaft (Allison 2006, Kat. 536) wurden getrennt aufgefunden und modern zusammengesetzt.
Kommentare	H.: 122 cm; Dm. Standfuß: 22 cm; Dm. Lampenteller: 8 cm: Die Kopfform gehört nach Pernices Typologie nicht zum Schilfrohrkandelaber-Typus (Pernice 1925, 55).
Literatur	Allison 2006, 87. 103 Kat. 391. 536; Stefani 2003, 140 Kat. B28
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 4743. 4734

Kat. 057 (Abb. 79–81)

Objekt	Kandelaber
Typus	–
Datierung	–
Fundort	I 10,4 (Raum 43, auf der Türschwelle)
Material	Bronze, Silber/Kupfer (Einlegearbeit)
Erhaltungszustand	Vollständig
Kommentare	H.: 135 cm; Dm. Lampenteller: 11 cm; Dm. Standfuß: 24 cm
Literatur	Allison 2006, 134 Kat. 796; Stefani 2003, 140 Kat. B30; Borriello u. a. 1996, 217 Kat. 90
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 4993

Kat. 058 (Abb. 82)

Objekt	Kandelaberfragment
Typus	–
Datierung	–
Fundort	I 10,7 (OG, über Raum 9, Ostseite)
Material	Bronze
Erhaltungszustand	Oberfläche stark angegriffen; Schaft etwa bei 45 cm Höhe gebrochen
Kommentare	H.: 44,5 cm: Dm. Standfuß: 23 cm
Literatur	Allison 2006, 210 Kat. 1551
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 4287

Kat. 059 (Abb. 85)

Objekt	Fragment Lampenuntersetzer
Typus	Gruppe II (Pernice 1925)
Datierung	–
Fundort	I 10,4 (OG, über den Räumen 35–40)
Material	Bronze
Erhaltungszustand	Nur kleines Fragment eines einzelnen Fußes erhalten
Kommentare	H.; 7,3 cm; Dm. Fuß: 2,3 cm; wohl am ehesten der Gruppe II von Pernice 1925 zuweisen
Literatur	Allison 2006, 152 Kat. 974
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 4906

Kat. 060 (Abb. 86. 93–94)

Objekt	Pyxis
Typus	–
Datierung	–
Fundort	I 10,10–11 (Raum 7, Nordost-Ecke auf Bodenniveau)
Material	Bronze
Erhaltungszustand	Vollständig, Oberfläche der Figur angegriffen
Kommentare	H.: 8,7 cm: Dm.: 9,2 cm; H. Figur: 3 cm; Bei Sodo 2004, 60 tritt dieses Objekt mit gleicher Inventarnummer als aus I 9, 11 stammend auf.
Literatur	Allison 2006, 235 Kat. 1782; Osanna – Stefani 2020, 63.
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 5568

Kat. 061 (Abb. 87)

Objekt	Gefäß/Pyxis
Typus	–
Datierung	–
Fundort	I 10,4 (Raum 41)
Material	Knochen
Erhaltungszustand	An einigen Stellen gerissen, Knauf des Deckels abgebrochen
Kommentare	H. ohne Deckel: 6 cm; Dm.: 4,6 cm
Literatur	Allison 2006, 134 Kat. 792; Sodo 2004, 60; Stefani 2003, 183 Kat. I2; Maiuri 1933, 183
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 4968

Kat. 062 (Abb. 88)

Objekt	Etui
Typus	–
Datierung	–
Fundort	I 10,7 (OG, über Raum 7, Westwand, 1m über Bodenniveau)
Material	Bronze
Erhaltungszustand	Korrodierte Oberfläche, Deckel fehlt
Kommentare	L.: 8,5 cm; Dm.: 2,2 cm; weitere Fragmente ähnlicher Behälter wurde gemeinsam mit diesem Stück gefunden: ein Deckel (Allison 2006, Kat. 1508), eine vollständige Büchse (Allison 2006, Kat. 1517, heute zerstört) und ein Fragment (Allison 2006, Kat. 1522)
Literatur	Allison 2006, 207; Bliquez 1994, 203; Elia 1934, 294
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 5389

Kat. 063 (Abb. 89)

Objekt	Vierkantkrüge
Typus	Isings Form 50/Scatozza Höricht Form 24 (nach Allison 2006)
Datierung	Mitte 1. Jh. n. Chr. (Rottloff 1999)
Fundort	I 10,4 (Raum C Peristylgarten, Westgang Nordende)
Material	Glas (blau-grün)
Erhaltungszustand	Vollständig
Kommentare	H.: 22,2 – 27,5 cm; Dm. Körper: 10,5 – 12,7 cm. Insgesamt handelt es sich um drei formgleiche Vierkantkrüge aus dem gleichen Fundkontext mit leicht variierenden Maßen. Darüber hinaus fanden weitere Gefäße gleichen Typs in Insula I 10: Allison 2006, Kat. 281. 1555. 1800. 1801; Fassungsvolumen: 1,1 – 1,76 Liter.
Literatur	Scatozza-Höricht 2012, 111 f.; Allison 2006, 69 f.; Stefani 2003, 180 f.; Maiuri 1933, 457 f.
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 4325G-I

Kat. 064 (Abb. 89)

Objekt	Vierkantgläser
Typus	Isings Form 62/Scatozza Höricht Form 55 (nach Allison 2006)
Datierung	Mitte 1. Jh. n. Chr. (Rottloff 1999)
Fundort	I 10,4 (Raum C Peristylgarten, Westgang Nordende)
Material	Glas (blau-grün)
Erhaltungszustand	vollständig
Kommentare	H.: 23,3 – 25,9 cm; Dm. Körper: 12,2 – 13 cm; insgesamt sechs formgleiche Vierkantkrüge aus dem gleichen Fundkontext mit leicht abweichenden Maßen. Fassungsvolumen ca. 2,4 Liter (Allison 2006, 69). In einem der Gläser wurde eine kleine Muschel gefunden (Allison 2006, 69 Kat. 230)
Literatur	Scatozza Höricht 2012, 111; Allison 2006, 69; Stefanie 2003, 170 f.; Maiuri 1933, 457 f.
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 4325A-F

Kat. 065

Objekt	Aufbewahrungsglas
Typus	Unsicher (evtl. Isings 50a nach Scatozza Höricht 2012)
Datierung	–
Fundort	I 10,4 (Raum 11, Westwand)
Material	Glas (grün)
Erhaltungszustand	Zerscherbt, fragmentiert, restauriert
Kommentare	H. gesamt: 11,7 cm; Dm. Körper: 10,5 cm. Diese Form lässt sich keiner Typologie (Isings, Scatozza Höricht) exakt zuordnen und stammt womöglich aus den Ostprovinzen (Allison 2006, 75). Sein Fassungsvolumen beträgt 0,8 Liter.
Literatur	Scatozza Höricht 2012, 111; Allison 2006, 75; Maiuri 1933, 459
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 4275C

Kat. 066 (Abb. 91)

Objekt	Unguentaria
Typus	–
Datierung	–
Fundort	I 10,4 (verstreut)
Material	Glas (meist bläulich bis farblos, selten grün)
Erhaltungszustand	Teilweise fehlen Fragmente der Ränder
Kommentare	Dies ist nur eine Auswahl der Unguentaria und verwandter Gefäße aus Insula I 10. Abb. 91, hintere Reihe v.l.n.r.: Pomp. Inv. 4738. 4303. 5040. 4929. 4914. 4963A = Allison 2006 Kat. 544. 1555. 387. 659. 676. 727. 174; vordere Reihe v.l.n.r.: Pomp. Inv. 4894A. 4963B. 4963C. 4894B = Allison 2006 Kat. 347. 728. 729. 348
Literatur	Scatozza Höricht 2012, 111–114; Allison 2006; Stefani 2003, 178–180 Kat. H1–H11; Borriello u. a. 1996, 224 Kat. 134. 135.
Inventarnummer(n)	s. o.

Kat. 067 (Abb. 092)

Objekt	Glasfläschchen
Typus	Vergleichbar mit Isings Form 60/Scatozza Höricht Form 51 (nach Allison 2006)
Datierung	–
Fundort	I 10,1 (Raum 3, Ostwand nahe Eingang zu Raum 4)
Material	Glas (blau-grün)
Erhaltungszustand	Vollständig
Kommentare	H.: 16,3 cm; Dm. Max: 6,8 cm; Zu diesem Gefäß gehört ein Ring zum Tragen oder Aufhängen sowie ein Stöpsel. Beides war aus Bronze gefertigt.
Literatur	Scatozza Höricht 2012, 109; Allison 2006, 44 Kat. 27.
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 5104

Kat. 068

Objekt	Krug
Typus	Isings Form 51b (nach Allison 2006)
Datierung	–
Fundort	I 10,4 (Kellerraum B, Südwand)
Material	Glas (blau-grünlich)
Erhaltungszustand	Vollständig
Kommentare	H.: 22,5 cm; Dm. max. Körper: 9,6 cm; Fassungsvolumen 0,8 Liter
Literatur	Scatozza Höricht 2012, 112; Allison 2006, 102 Kat. 526; Stefani 2003, 170 f. Kat. E8; Maiuri 1933, 459
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 4722

Kat. 069 (Abb. 95. 109)

Objekt	Krug
Typus	B1222 (nach Tassinari 1993)
Datierung	–
Fundort	I 10,4 (Kellerraum B, Südwand)
Material	Bronze, Silber
Erhaltungszustand	Vollständig, Oberfläche des Gefäßkörpers leicht angegriffen, Griff verm. modern gereinigt
Kommentare	H.: 32,5 cm; Dm. Max.: 18,4 cm
Literatur	Allison 2006, 101 Kat. 520; Stefani 2003, 147 f. Kat. C6; Tassinari 1993, 141; Maiuri 1933, 443 f.
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 4685

Kat. 070 (Abb. 96. 113)

Objekt	Krug
Typus	–
Datierung	Mitte 1. Jh. n. Chr. (Painter 2001)
Fundort	I 10,4 (Kellerraum B, Kiste)
Material	Silber
Erhaltungszustand	Vollständig, kleine Risse im Gefäßkörper
Kommentare	H.: 24 cm; Dm.: 9,5 cm; Gewicht: 768 g; Vol. max.: 1970 ml
Literatur	Baddiley 2018; Stefani 2006, 210 Kat. 294; Allison 2006, 93 Kat. 443; Pappalardo 2003, 106 Kat. 18; Painter 2001, 65 Kat. M20; Borriello u. a. 1996, 220 Kat. 111; Maiuri 1933, 252. 358 f.
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 4648; MANN 145520

Kat. 071 (Abb. 97. 110)

Objekt	Krug
Typus	B1122 (nach Tassinari 1993)
Datierung	–
Fundort	I 10,4 (Raum 41)
Material	Bronze
Erhaltungszustand	Abplatzung an der unteren Attasche, ansonsten vollständig
Kommentare	H.: 13,2 cm; Dm. Max.: 7,9 cm
Literatur	Allison 2006, 128 Kat. 739; Stefani 2003, 148 f. Kat. C7; Tassinari 1993, 140; Maiuri 1933, 432
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 4957

Kat. 072 (Abb. 98. 117)

Objekt	Krug
Typus	C2210 (nach Tassinari 1993)/C2200 (nach Stefani 2003)
Datierung	–
Fundort	I 10,4 (Raum 43, Südostecke)
Material	Bronze
Erhaltungszustand	Vollständig, Oberfläche restauriert
Kommentare	H.: 23,5 cm; Dm. Max.: 20,5 cm
Literatur	Allison 2006, 136 Kat. 811; Stefani 2003, 150 f. Kat. C10; Borriello u. a. 1996, 219 Kat. 101; Tassinari 1993, 142; Maiuri 1933, 447 f.
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 5015

Kat. 073 (Abb. 99)

Objekt	Krug
Typus	–
Datierung	1. Jh. n. Chr. (Painter 2001)
Fundort	I 10,4 (Kellerraum B, Kiste)
Material	Silber
Erhaltungszustand	Insbesondere am Rand stark korrodiert; Ausgusstülle (falls vorhanden) fehlt
Kommentare	H. (mit Kopf): 10,8 cm; Dm. (am Rand): 8 cm; Gewicht: 306 g; Vol. max.: 1150 ml
Literatur	Baddiley 2018; Stefani 2006, 211 Kat. 295; Allison 2006, 93 Kat. 445; Pappalardo 2003, 106 Kat. 9; Painter 2001, 65 f. Kat. M21; Borriello u. a. 1996, 220 Kat. 109; Maiuri 1933, 252. 359 f.
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 4665; MANN 145521

Kat. 074 (Abb. 101. 111. 114)

Objekt	Kanne
Typus	E5110 (nach Tassinari 1993)
Datierung	1. Jh. n. Chr. (Cicirelli 1993)
Fundort	I 10,4 (Kellerraum B, Südwand)
Material	Bronze
Erhaltungszustand	Vollständig, Oberfläche restauriert
Kommentare	H. (bis zum Gefäßrand): 13,3 cm; Dm. Max.: 11,8 cm. Es gibt noch zwei weitere, identische Gefäße in I 10,4: Allison 2006, Kat. 539; Stefani 2003, C4; Tassinari 1993, 142 Kat. 14 und Allison Kat. 740; Tassinari 1993, 142 Kat. 28 (hier falsch als Typ E5312 angegeben).
Literatur	Allison 2006, 102 Kat. 524; Stefani 2003, 146 f. Kat. C3; Borriello u. a. 1996, 218 f. Kat. 98; Tassinari 1993, 141; Cicirelli 1993, 76 Kat. 70
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 4689

Kat. 075 (Abb. 102. 119–120)

Objekt	Kanne
Typus	E5220 (nach Tassinari 1993)
Datierung	–
Fundort	I 10,4 (Kellerraum B, Südwand)
Material	Bronze
Erhaltungszustand	Vollständig, Oberfläche restauriert
Kommentare	H. (bis zum Gefäßrand): 15 cm; Dm. Max.: 15,9 cm. Zwei weitere Gefäße gleichen Typs, aber in schlechterem Erhaltungszustand fanden sich in der Casa degli Amanti (I 10,10–11): Pomp. Inv. 5590; Allison 2006, 241 Kat. 1851; Tassinari 1993, Kat. 2 Pomp. Inv. 5601; Allison 2006, 242 Kat. 1860; Tassinari 1993, Kat. 4
Literatur	Allison 2006, 102 Kat. 523; Stefani 2003, 146 Kat. C2; Borriello u. a. 1996, 219 Kat. 97; Tassinari 1993, 141; Maiuri 1933, 443
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 4688

Kat. 076 (Abb. 103. 112. 118)

Objekt	Kanne
Typus	D2112 (nach Tassinari 1993)
Datierung	–
Fundort	I 10,4 (Raum 43, Südostecke)
Material	Vollständig, Oberfläche restauriert
Erhaltungszustand	Bronze
Kommentare	H.: 20,8 cm; Dm. Max. 13,3 cm
Literatur	Allison 2006, 136 Kat. 812; Stefani 2003, 151 Kat. C11; Tassinari 1993, 142; Maiuri 1933, 448 f.
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 5016

Kat. 077 (Abb. 104)

Objekt	Kanne
Typus	D2300 (nach Tassinari 1993)
Datierung	1. Jh. n. Chr. (nach Cicirelli 1993)
Fundort	I 10,4 (Raum 43, Südostecke)
Material	Bronze
Erhaltungszustand	Vollständig
Kommentare	H.: 18,8 cm; Dm. max.: 14 cm
Literatur	Allison 2006, 136 f. Kat. 813; Stefani 2003, 151 f. Kat. C12; Borriello u. a. 1996, 219 Kat. 103; Tassinari 1993, 143; Cicirelli 1993, 76 Kat. 71; Maiuri 1933, 449 f.
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 5017

Kat. 078 (Abb. 105)

Objekt	Kännchen
Typus	–
Datierung	1. Jh. n. Chr. (Painter 2001)
Fundort	I 10,4 (Kellerraum B, Kiste)
Material	Silber
Erhaltungszustand	Vollständig, teilweise leichte Korrosion an der Oberfläche
Kommentare	Form-, maß- und gewichtgleiches Paar; H.: 7 cm; Dm. (mit Griff): 8,5 cm; Gewicht: 167 g. Zwei ähnliche Stücken finden sich im Silberschatz von Boscoreale.
Literatur	Allison 2006, 91 Kat. 427; Stefani 2006, 212 Kat. 297. 298; Painter 2001,66 Kat. M23. M24; Maiuri 1933, 252. 361 f.
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 4641; MANN 115523/1–2

Kat. 079 (Abb. 106. 115)

Objekt	Tischamphora
Typus	A3230 (nach Tassinari 1993)
Datierung	1. Jh. n. Chr. (nach Cicirelli 1993)
Fundort	I 10,4 (Kellerraum B, Südwest-Ecke)
Material	Bronze
Erhaltungszustand	Oberfläche nachträglich restauriert
Kommentare	H.: 20,5 cm; Dm.: 12,4 cm
Literatur	Allison 2006, 103 Kat. 538; Stefani 2003, 149 Kat. C8; Tassinari 1993, 141 f.; Cicirelli 1993, 76 Kat. 69; Maiuri 1933, 445
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 4732

Kat. 080 (Abb. 107. 116)

Objekt	Tischamphora
Typus	B1242 (nach Tassinari)/A3110 (alternativ)
Datierung	–
Fundort	I 10,7 (Raum 9, Südwestecke Eingangsbereich)
Material	Bronze
Erhaltungszustand	Stark restauriert, Griff weist Bruch am oberen Ende auf
Kommentare	H.: 14,3 cm; Dm.: 8,8 cm; nur einer der beiden seitlichen Henkel mit Attasche erhalten. Tassinari (1993, 42) benennt dieses Gefäß deshalb nicht als zweihenklige Amphora, sondern als einen einhenkligen Krug („brocche con un'ansa verticale e imboccatura circolare/ ansa sopraelevata") Zwei Gründe sprechen gegen diese Einordnung: (1) der Verlauf des Henkels entspricht nicht den übrigen Beispielen des Typu; die Schlaufe nach oben fehlt (2) das Gefäß deutlich kleiner als bei anderen Vertretern der Krüge B1242.
Literatur	Allison 2006, 179 Kat. 1234; Tassinari 1993, 33 f. 41. 144
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 5437

Kat. 081 (Abb. 108)

Objekt	Tischamphora
Typus	–
Datierung	Mitte 1. Jh. n. Chr. (Painter 2001)
Fundort	I 10,4 (Kellerraum B, Südwest-Ecke)
Material	Silber
Erhaltungszustand	Vollständig, leichte Korrosionen an der Seite. Möglicherweise nach den Ausgrabungen restauriert (vgl. Allison 2006, 91 Anm. 36).
Kommentare	H.: 11,5 cm; Dm. Rand: 5,3 cm; 292 g.
Literatur	Painter 2001, 66 Kat. M22; Maiuri 1933, 252. 360; Allison 2006, 91 Kat. 426; Stefani 2006, 212 Kat. 296
Inventarnummer(n)	Pompeji Inv. 4664; MANN 145522

Kat. 082 (Abb. 121)

Objekt	Schale
Typus	S4210 (nach Tassinari 1993)
Datierung	–
Fundort	I 10,4 (Raum 43, in Lapilli-Schicht)
Material	Bronze
Erhaltungszustand	Vollständig, Oberfläche angegriffen
Kommentare	H.: 16,5 cm; Dm.: 38,3 cm
Literatur	Allison 2006, 141 f. Kat. 855; Tassinari 1993, 142
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 4994

Kat. 083 (Abb. 122. 130)

Objekt	Schale
Typus	S4210 (nach Tassinari 1993)
Datierung	–
Fundort	I 10,4 (Raum 38, 1,6m über Bodenniveau)
Material	Bronze
Erhaltungszustand	Objekt stark restauriert, Oberfläche korrodiert
Kommentare	H.: 13 cm; Dm.: 34,5 cm; ein identisches Stückt (Allison 2006, Kat. 117) wurde in Raum 7 von I 10,7 gefunden
Literatur	Allison 2006, 122; Tassinari 1993, 142; Maiuri 1933, 442
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 4932

Kat. 084 (Abb. 123. 131–133)

Objekt	Schale
Typus	S2121 (nach Tassinari 1993)
Datierung	–
Fundort	I 10,4 (Raum 43, Nordost-Ecke)
Material	Bronze
Erhaltungszustand	Fragmentiert, Oberfläche restauriert
Kommentare	H.: 17,3 cm; Dm.: 41 cm
Literatur	Allison 2006, 138 f. Kat. 827; Stefani 2003, 153 f. Kat. C15; Tassinari 1993, 143; Maiuri 1933, 440–443; Borriello u. a. 1996 Kat. 102.
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 5025

Kat. 085 (Abb. 124–125)

Objekt	Muschelschalen
Typus	–
Datierung	1. Jh. n. Chr. (Painter 2001)
Fundort	I 10,4 (Kellerraum B, Kiste)
Material	Silber
Erhaltungszustand	Vollständig, Oberfläche leicht korrodiert.
Kommentare	M83 = H.: 12,5 cm; Dm.: 38,5 cm; Gewicht: 1250 g M84 und M85 = H.: 6,7 – 7 cm; Dm.: 22,5 – 23,3 cm; Gewicht: 450 – 467 g
Literatur	Painter 2001, 69 f. Kat. M83–M85; Allison 2006, 89. 94 Kat. 410 f. 456; Stefani 2006, 223 Kat. 285–287; Maiuri 1933, 368 f., 400; Borriello u. a. 1996 Kat. 119.
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 4633. 4635. 4646; MANN 145553–145555

Kat. 086 (Abb. 126. 134. 137)

Objekt	Griffschale
Typus	H2331 (nach Tassinari 1993)
Datierung	–
Fundort	I 10,4 (Kellerraum B, Südwest-Ecke)
Material	Bronze, Silber (am Ansatz von Widderkopf zu Griff)
Erhaltungszustand	Fast vollständig, Stück der Ansatzplatte fehlt; Oberfläche leicht angegriffen
Kommentare	L. Griff: 11,4 cm; Dm. Schale: 20,3 cm; H. Schale: 4,2 cm; sehr ähnlich zu Allison 2006, Kat. 823 aber nicht identisch
Literatur	Allison 2006, 104 Kat. 540; Stefani 2003, 153; Maiuri 1933, 445 f.; Borriello u. a. 1996 Kat. 100; Cicirelli 1993, Kat. 73.
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 4735

Kat. 087 (Abb. 127. 135. 138)

Objekt	Griffschale
Typus	H2331 (nach Tassinari 1993)
Datierung	–
Fundort	I 10,4 (Raum 43, Nordost-Ecke)
Material	Bronze
Erhaltungszustand	Vollständig, Oberfläche restauriert
Kommentare	L. Griff: 13,5 cm; Dm. Schale: 23 cm; H. Schale: 5,5 cm; sehr ähnlich zu Allison 2006, Kat. 540 aber nicht identisch
Literatur	Allison 2006,138 Kat. 822; Stefani 2003, 153 f. C14; Tassinari 1993, 143; Maiuri 1933, 445 f.
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 5018

Kat. 088 (Abb. 128)

Objekt	Griffschale
Typus	H2311 (nach Tassinari 1993)
Datierung	–
Fundort	I 10,7 (Raum 9, Südwestecke nahe Eingang)
Material	Bronze
Erhaltungszustand	Beschädigt, Oberfläche stark angegriffen, wenige Details erkennbar
Kommentare	L. gesamt: 32,4 cm; H. Schale 7 cm; Dm. Schale: 9,6 cm; unterscheidet sich typologisch Allison 2006, Kat. 540 und Allison 2006, Kat. 822
Literatur	Allison 2006, 179 Kat. 1236; Tassinari 1993, 144; Elia 1934, 299
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 5439

Kat. 089 (Abb. 129. 136. 139–140)

Objekt	Griffschale
Typus	H2100 (nach Tassinari 1993)
Datierung	–
Fundort	I 10,4 (Raum 43, Nordost-Ecke)
Material	Bronze
Erhaltungszustand	Vollständig, leicht verbogen, Oberfläche restauriert
Kommentare	L. Griff: 11,7 cm; Dm. Schale: 25,7 cm; H. Schale: 7 cm;
Literatur	Allison 2006, 138 Kat. 823; Stefani 2003, 152 C13; Tassinari 1993, 143; Maiuri 1933, 446
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 5019

Kat. 090 (Abb. 141)

Objekt	Becher
Typus	Conspectus 27 (nach Allison 2006)
Datierung	Tiberisch/neronisch (Ettlinger u. a. 1990)
Fundort	I 10,1 (Raum 5)
Material	Italische Terra sigillata
Erhaltungszustand	Fragmentiert, oberer Rand fehlt
Kommentare	Dm.: 12,2 cm; H. erhalten: 3,3 cm; Stempel „C V E“ (vgl. Della Corte 1933, 278 Kat. 18. Bei Conspectus 27 handelt es sich um Knickwandschalen mit hohem Steilrand und abgesetzter Lippe, die in tiberisch-neronischer Zeit in Mittel- und Norditalien produziert wurden (Ettlinger u. a. 1990, 100)
Literatur	Allison 2006, 45 Kat. 37
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 5111

Kat. 091 (Abb. 142)

Objekt	Becherfragment
Typus	Conspectus R9.3 (nach Allison 2006)
Datierung	Tiberisch-claudisch (Ettlinger u. a. 1990)
Fundort	I 10,4 (Raum P1)
Material	Italische Terra sigillata
Erhaltungszustand	Nur Randfragment erhalten
Kommentare	Dm.: 18 cm; H. erhalten: 8,6 cm
Literatur	Allison 2006, 108 Kat. 576
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 4843

Kat. 092 (Abb. 143)

Objekt	Becher
Typus	–
Datierung	Mitte 1. Jh. n. Chr. (Painter 2001)
Fundort	I 10,4 (Raum B)
Material	Silber
Erhaltungszustand	Vollständig
Kommentare	H.: 6,8 cm; Dm. Max.: 7 cm; Gewicht: 73 g/75 g; Vol. max.: 220 – 250ml
Literatur	Baddiley 2018; Stefani 2006, 212 Kat. 299 f.; Allison 2006, 90; Painter 2001, 67 Kat. M25 f.; Maiuri 1933, 252. 361.; Borriello u. a. 1996 Kat. 416
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 4661; MANN 145537/1. 145537/2

Kat. 093 (Abb. 144)

Objekt	Becher
Typus	I/31 (Ricci 1985)
Datierung	–
Fundort	I 10,4 (Raum 41, Westwand)
Material	Ceramica a parete sottili (nach Stefani 2003)
Erhaltungszustand	Vollständig, unbeschädigt
Kommentare	H: 8,7 cm; Dm. Max: 6,8 cm
Literatur	Stefani 2003, 164 Kat. D9; Allison 2006, 127 Kat. 713; Cicirelli 1993, Kat. 75
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 4965

Kat. 094 (Abb. 145)

Objekt	Becher
Typus	I/111 (Ricci 1985)
Datierung	–
Fundort	I 10,4 (Raum P2)
Material	Ceramica a parete sottili (nach Stefani 2003)
Erhaltungszustand	Vollständig
Kommentare	H.: 5,4 cm; Dm. Gefäßrand: 4,9 cm; leichte Brandspuren an der Oberfläche
Literatur	Allison 2006, 109 Kat. 589; Stefani 2003, 164 Kat. D8; Cicirelli 1993; Kat. 74
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 4788

Kat. 095 (Abb. 146)

Objekt	Becher
Typus	L4200 (nach Tassinari 1993)
Datierung	–
Fundort	I 10,7 (OG, über Raum 7, 1 m über Bodenniveau)
Material	Bronze
Erhaltungszustand	Boden fehlt, unterste Teil restauriert, Oberfläche leicht korrodiert
Kommentare	H.: bis Griffende: 12,1 cm; Dm.: 10,8 cm; Fassungsvolumen etwa 750 – 800 ml
Literatur	Allison 2006, 202 Kat. 1464; Tassinari 1993, 75. 144
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 5282

Kat. 096 (Abb. 147)

Objekt	Becher
Typus	Isings Form 37/Scatozza Höricht Form 22a
Datierung	–
Fundort	I 10,4 (Raum 41, Westwand)
Material	Glas (hellgrün)
Erhaltungszustand	Vollständig
Kommentare	H.: 11,9 cm; Dm. Max: 13,1 cm; Vol.: 1 Liter.
Literatur	Allison 2006, 126 Kat. 724; Stefani 2003, 169 Kat. E5
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 4960

Kat. 097 (Abb. 148)

Objekt	Becher
Typus	–
Datierung	1. Jh. v. Chr. – 1. Jh. n. Chr. (Painter 2001, Pappalardo 2003)
Fundort	I 10,4 (Kellerraum B, Kiste)
Material	Silber
Erhaltungszustand	Teilweise korrodiert; Henkel und Gefäßboden wurden separat gefunden, konnten aber mithilfe erkennbarer Anbringungsspuren wieder angesetzt werden (Painter 2001, 63)
Kommentare	H.: 7 cm; Dm. Max.: 7 cm; Gewicht 165 g; Vol. max.: 160 ml
Literatur	Baddiley 2018; Stefani 2006, 203 Kat 286; Allison 2006, 91 Kat. 425; Pappalardo 2003, 104 Kat. 13; Painter 2001, 63 Kat. M13; Maiuri 1933, 252. 347 f.; Borriello u. a. 1996 Kat. 117
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 4650; MANN 145512

Kat. 098 (Abb. 149)

Objekt	Becher (Modiolus)
Typus	–
Datierung	Spätes 1. Jh. v. Chr. (Painter 2001)
Fundort	I 10,4 (Kellerraum B, Kiste)
Material	Silber, Gold
Erhaltungszustand	Rand und Oberfläche korrodiert
Kommentare	H.: 8 cm; Dm. Gefäßrand.: 9,5 cm; Gewicht: 355 g; Vol. max.: 390 ml. Fuß und Henkel wurden separat gefunden. Möglicherweise wurde die Henkelposition verändert (Painter 2001, 62). Gemeinsam mit Kat. 099 ein Paar.
Literatur	Baddiley 2018; Stefani 2006, 202 Kat. 284; Allison 2006, 93 Kat. 441; Pappalardo 2003, 104 Kat. 11; Painter 2001, 62 Kat. M11; Humphrey 1986, 179 f.; Maiuri 1933, 252. 263. 343 f.; Borriello u. a. 1996 Kat. 110
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 4634; MANN 145510

Kat. 099 (Abb. 150)

Objekt	Becher (Modiolus)
Typus	–
Datierung	Spätes 1. Jh. v. Chr. (Painter 2001)
Fundort	I 10,4 (Kellerraum B, Kiste)
Material	Silber
Erhaltungszustand	Rand und Oberfläche korrodiert
Kommentare	H.: 8 cm; Dm. Gefäßrand.: 9,5 cm; Gewicht: 392 g; Vol. max.: 470 ml; Fuß und Henkel wurden separat gefunden. Gemeinsam mit Kat. 098 ein Paar
Literatur	Baddiley 2018; Stefani 2006, 202 Kat. 285; Allison 2006, 93 Kat. 441; Pappalardo 2003, 104 Kat. 12; Painter 2001, 62 f. Kat. M12; Humphrey 1986, 179 f.; Maiuri 1933, 252. 263. 343 f.
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 4634; MANN 145511

Kat. 100 (Abb. 151)

Objekt	Becher (Skyphos)
Typus	–
Datierung	claudisch-neronisch/Mitte 1. Jh. n. Chr. (Painter 2001)
Fundort	I 10,4 (Kellerraum B, Kiste)
Material	Silber
Erhaltungszustand	Oberfläche beschädigt, Teil eines Henkels fehlt
Kommentare	H.: 8,2 cm; Dm. Gefäßrand: 12,5 cm; Gewicht: 571 g; Vol. max.: 720 ml. Henkel und Gefäßfuß separat gefunden und nachträglich angefügt (Maiuri 1933, 265); Zuweisung ist sicher; bildet ein Paar mit Kat. 100
Literatur	Baddiley 2018; Allison 2006, 91 Kat. 430; Stefani 2006, 196 f. Kat. 278; Pappalardo 2003, 103 Kat. 1; Painter 2001, 53 f. Kat. M1; Künzl 1979, 220–223; Maiuri 1933, 251. 262–272. 279–311; Borriello u. a. 1996 Kat. 113
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 4653; MANN 145504

Kat. 101 (Abb. 152)

Objekt	Becher (Skyphos)
Typus	–
Datierung	Claudisch-neronisch/Mitte 1. Jh. n. Chr. (Painter 2001)
Fundort	I 10,4 (Kellerraum B, Kiste)
Material	Silber
Erhaltungszustand	Oberfläche teilweise stark beschädigt, Teil eines Henkels fehlt
Kommentare	H.: 8,5 cm; Dm. Gefäßrand: 12,5 cm; Gewicht: 508 g; Vol. max.: 680 ml. Henkel und Gefäßfuß separat gefunden und nachträglich angefügt (Maiuri 1933, 265); Zuweisung ist sicher; bildet ein Paar mit Kat. 099
Literatur	Baddiley 2018; Allison 2006, 91 f. Kat 430; Stefani 2006, 196 f. Kat. 279; Pappalardo 2003, 103 Kat. 2; Painter 2001, 54 f. Kat. M2; Künzl 1979, 220–223; Maiuri 1933, 251. 262–272. 279–311; Borriello u. a. 1996 Kat. 114
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 4653; MANN 145505

Kat. 102 (Abb. 153)

Objekt	Becher (Skyphos)
Typus	–
Datierung	2. Hälfte 1. Jh. v. Chr. (Painter 2001)
Fundort	I 10,4 (Kellerraum B, Kiste)
Material	Silber, teils vergoldet
Erhaltungszustand	Oberfläche beschädigt, Teil eines Henkels fehlt
Kommentare	H.: 8 cm; Dm. Gefäßrand: 11,5 cm; Gewicht: 505 g; Vol. max.: 570 ml; bildet ein Paar mit Kat. 102
Literatur	Baddiley 2018; Allison 2006, 92 Kat. 440; Stefani 2006, 198 f. Kat. 281; Pappalardo 2003, 103 Kat. 3; Painter 2001, 55 f. Kat. M3; Künzl 1979, 220; Maiuri 1933, 251. 263. 310–314. 318–321
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 4654; MANN 145507

Kat. 103 (Abb. 154)

Objekt	Becher (Skyphos)
Typus	–
Datierung	2. Hälfte 1. Jh. v. Chr. (Painter 2001)
Fundort	I 10,4 (Kellerraum B, Kiste)
Material	Silber, teils vergoldet
Erhaltungszustand	Oberfläche beschädigt und stark abgerieben, Teil eines Henkels fehlt
Kommentare	H.: 8 cm; Dm. Gefäßrand: 11,5 cm; Gewicht: 545 g; Vol. max.: 660 ml; bildet ein Paar mit Kat. 101
Literatur	Baddiley 2018; Allison 2006, 92 Kat. 440; Stefani 2006, 198 f. Kat. 280; Pappalardo 2003, 103 Kat. 4; Painter 2001, 56 Kat. M4; Künzl 1979, 220; Maiuri 1933, 251. 263. 310–314; Borriello u. a. 1996 Kat. 115
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 4655; MANN 145506

Kat. 104 (Abb. 155)

Objekt	Becher (Skyphos)
Typus	–
Datierung	Beginn 1. Jh. n. Chr. (Painter 2001)
Fundort	I 10,4 (Kellerraum B, Kiste)
Material	Silber
Erhaltungszustand	Oberfläche stark angegriffen
Kommentare	H.: 5,1 cm; Dm. Gefäßrand: 9,5 cm; Gewicht 405 g; Vol. max.: 270 ml; bildet gemeinsam mit Kat. 104 ein Paar
Literatur	Baddiley 2018; Stefani 2006, 200 f. Kat. 282; Allison 2006, 91 Kat. 429; Pappalardo 2003, 104 Kat. 9; Painter 2001, 60 f. Kat. M9; Künzl 1979, 220; Maiuri 1933, 252, 263, 335–338; Borriello u. a. 1996 Kat. 116
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 4660; MANN 145508

Kat. 105 (Abb. 156)

Objekt	Becher (Skyphos)
Typus	–
Datierung	Beginn 1. Jh. n. Chr. (Painter 2001)
Fundort	I 10,4 (Kellerraum B, Kiste)
Material	Silber
Erhaltungszustand	Oberfläche stark angegriffen; eine Seite fast vollkommen verloren
Kommentare	H.: 5,1 cm; Dm. Gefäßrand: 9,5 cm; Gewicht 360 g; Vol. max. 280 ml; Gemeinsam mit Kat. 103 ein Paar.
Literatur	Baddiley 2018; Stefani 2006, 200 f. Kat. 283; Allison 2006, 91 Kat. 429; Pappalardo 2003, 104 Kat. 10; Painter 2001, 61 f. Kat. M10; Künzl 1979, 220; Maiuri 1933, 252. 263. 339–342
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 4660; MANN 145509

Kat. 106 (Abb. 157)

Objekt	Becher
Typus	L5000 (nach Tassinari 1993)
Datierung	–
Fundort	I 10,7 (OG, über Raum 7,2 m über Bodenniveau in Schuttschicht)
Material	Bronze, Reste von Versilberung
Erhaltungszustand	Vollständig, Oberfläche leicht korrodiert
Kommentare	H.: 13,7 cm; Dm.: 14,5 cm; keine Spuren für mögliche Henkel
Literatur	Allison 2006, 199 Kat. 1431; Tassinari 1993, 144
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 5316

Kat. 107 (Abb. 158)

Objekt	Kelch
Typus	–
Datierung	Spätrepublikanisch (Painter 2001)
Fundort	I 10,4 (Kellerraum B, Kiste)
Material	Silber, Blei
Erhaltungszustand	Vollständig
Kommentare	Zwei form-, maß-, decor- und gewichtsgleiche Becher; H. bis Gefäßrand: 12 cm; Dm.: 11,5 cm; Gewicht 445 g; Vol. max.: 680 ml. Zur ausführlichen Diskussion der punzierten und geritzten Inschriften u. a. mit Gewichtsangabe: Painter 2001, 58–60
Literatur	Baddiley 2018; Allison 2006, 92 Kat. 436; Stefani 2006, 204 f. Kat. 287; Pappalardo 2003, 103 f. Kat. 7; Painter 2001, 58–60 Kat. M7. M8; Künzl 1979, 217; Maiuri 1933, 252. 263. 330–334; Borriello u. a. 1996 Kat. 112
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 4652; MANN 145513. 145514

Kat. 108 (Abb. 159)

Objekt	Kelch
Typus	–
Datierung	Mitte 1. Jh. v. Chr. (Painter 2001)
Fundort	I 10,4 (Kellerraum B, Kiste)
Material	Silber, Gold
Erhaltungszustand	Oberfläche stark angegriffen; z. T. repariert und restauriert
Kommentare	H.: 12,5 cm; Dm. Gefäßrand: 10 cm; Gewicht: 528 g; Vol. max.: 360 ml; zur ausführlichen Diskussion der punzierten und geritzten Inschriften u. a. mit Gewichtsangabe: Painter 2001, 56–58; vollkommen form- und maßgleich mit Kat. 108
Literatur	Baddiley 2018; Stefani 2006, 206 f. Kat. 289; Allison 2006, 94 Kat. 451; Pappalardo 2003, 103 Kat. 5; Painter 2001, 56–58 Kat. M5; Künzl 1979, 218–221; Maiuri 1933, 251. 263. 321–323. 326–330
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 4658; MANN 145516

Kat. 109 (Abb. 160)

Objekt	Kelch
Typus	–
Datierung	Mitte 1. Jh. v. Chr. (Painter 2001)
Fundort	I 10,4 (Kellerraum B, Kiste)
Material	Silber, Gold
Erhaltungszustand	Oberfläche stark angegriffen; z. T. repariert und restauriert
Kommentare	H.: 12,5 cm; Dm. Gefäßrand: 10 cm; Gewicht: 517 g; Vol. max.: 360 ml; zur ausführlichen Diskussion der punzierten und geritzten Inschriften u. a. mit Gewichtsangabe: Painter 2001, 56–58; vollkommen form- und maßgleich mit Kat. 107.
Literatur	Baddiley 2018; Stefani 2006, 206 f. Kat. 290; Allison 2006, 94 Kat. 451; Pappalardo 2003, 103 Kat. 6; Painter 2001, 58 Kat. M6; Künzl 1979, 218–221; Maiuri 1933, 251. 263. 324–330; Borriello u. a. 1996 Kat. 118
Inventarnummer(n)	Pompeji Magazin 4659; MANN 145515

Kat. 110 (Abb. 161)

Objekt	Schälchen (Acetabula)
Typus	A = Isings Form 2; C = Isings Form 42; B. D = Isings Form 44
Datierung	A = 1. Hälfte 1. Jh. n. Chr. (nach Isings 1957); B. C. D = 2. Hälfte 1. Jh. n. Chr. (nach Isings 1957)
Fundort	A = I 10,4 (OG, über Raum 36); C = I 10,4 (Raum 41, Südost-Ecke); B. D = I 10,4 (Raum 40, Nordeingang)
Material	Glas (verschiede Farben)
Erhaltungszustand	Vollständig
Kommentare	A = H.: 5,2 cm; Dm.: 12,2 cm; B = H.: 6,1 cm; Dm.:11,2 cm; C = H.: 4 cm; Dm.: 8,9 cm; D = H.: 4,4 cm; Dm.: 7,8 cm
Literatur	Allison 2006, 123 f. 153 Kat. 976 (A). 708 (B). 715 (C). 709 (D); Stefani 2003, 168 f. Kat. E1–E4; Maiuri 1933, 459
Inventarnummer(n)	Pompeji Inv. 4912 (A). 4941A (B); 4977 (C); 4941B (D)

Kat. 111 (Abb. 162)

Objekt	Schälchen
Typus	Conspectus 34 (nach Allison 2006)/Dragendorff 24/35
Datierung	tiberisch/flavisch
Fundort	I 10,4 (Raum 3)
Material	Italische Terra sigillata
Erhaltungszustand	Fragmentiert, Teile des Randes fehlen
Kommentare	H.: 4,3 cm; Dm.: 7,7 cm; Dm. Fuß: 3,8 cm; Stempel in planta pedis weitgehend unlesbar „C […] E“
Literatur	Allison 2006, 63 Kat. 173
Inventarnummer(n)	Pompeji Inv. 4240

Kat. 112 (Abb. 163)

Objekt	Schälchen
Typus	Conspectus 33 (nach Allison 2006)
Datierung	ab 1. Jh. n. Chr.
Fundort	I 10,4 (Raum 41, Südost-Ecke)
Material	Italische Terra sigillata
Erhaltungszustand	Vollständig
Kommentare	H.: 3,6 cm; Dm.: 7,4 cm; Dm. Fuß: 3,5 cm; Stempel in planta pedis „V V E“ (?)
Literatur	Allison 2006, 125 Kat. 717; Stefani 2003, 163 Kat. D4; Cicirelli 1993, 78 f. Kat. 79
Inventarnummer(n)	Pompeji Inv. 4979

Kat. 113 (Abb. 164)

Objekt	Schälchen (Acetabula)
Typus	–
Datierung	Mitte 1. Jh. n. Chr. (Painter 2001)
Fundort	I 10,4 (Kellerraum B, Kiste)
Material	Silber
Erhaltungszustand	vollständig, teilweise leicht korrodiert
Kommentare	A = vier maß- und formgleiche Gefäße; H.= 4,6 cm; Dm. Max.: 6,5 cm; Gewicht: 55–69 g; B = acht maß- und formgleiche Gefäße; H.= 3,5 cm; Dm. Max.: 7,9 cm; Gewicht: 60–98 g; C = vier maß- und formgleiche Gefäße; H.= 3 cm; Dm. Max.: 7,9 cm; Gewicht: 51–61 g, jedes trägt unter dem Fuß das Graffito „M“
Literatur	Stefani 2006, 217 f. Kat. 345–360; Allison 2006, 90 Kat. 417–419; Painter 2001, 71 Kat. 94–109; Maiuri 1933, 252, 370 f.
Inventarnummer(n)	A= Pompeji Inv. 4663, MANN 145532; B= Pompeji Inv. 4644, MANN 145533; C= Pompeji Inv. 4662. 4671, MANN 145534

Kat. 114 (Abb. 165)

Objekt	Teller
Typus	Conspectus 21.3 (nach Allison 2006)
Datierung	Ab augusteischer Zeit
Fundort	I 10,4 (Raum 40, Nordeingang)
Material	Italische Terra sigillata
Erhaltungszustand	Fast vollständig, Teil des Randes fehlt
Kommentare	Dm.: 17,8 cm; H.: 5,1 cm; Dm. Fuß: 9,5 cm; Stempel in planta pedis „CN . A . M“
Literatur	Allison 2006, 124 Kat. 711; Stefani 2003, 163 Kat. D2; Cicirelli 1993, 78 f. Kat. 81; Maiuri 1933, 454
Inventarnummer(n)	Pompeji Inv. 4942

Kat. 115 (Abb. 166)

Objekt	Teller
Typus	Conspectus 20.4 (nach Allison 2006)
Datierung	1. Jh. n. Chr.
Fundort	I 10,4 (Raum P1)
Material	Italische Terra sigillata
Erhaltungszustand	Nur Randfragment erhalten
Kommentare	Dm.: 28,7 cm; H.: 2,8 cm
Literatur	Allison 2006, 108 Kat. 577i
Inventarnummer(n)	Pompeji Inv. 4844

Kat. 116 (Abb. 167)

Objekt	Teller
Typus	Conspectus 20.4 (nach Allison 2006)
Datierung	1. Jh. n. Chr.
Fundort	I 10,4 (Raum P1)
Material	Italische Terra sigillata
Erhaltungszustand	Nur Randfragment erhalten
Kommentare	Dm.: 31,5 cm; H.: 3,2 cm
Literatur	Allison 2006, 108 Kat. 577ii
Inventarnummer(n)	Pompeji Inv. 4844

Kat. 117 (Abb. 168–169)

Objekt	Teller
Typus	–
Datierung	–
Fundort	I 10,4 (Kellerraum B, Südwand)
Material	Bronze, Silber
Erhaltungszustand	Vollständig, Bronze stark korrodiert
Kommentare	Dm.: 18,5 cm; H. 2,2 cm
Literatur	Allison 2006, 102 f. Kat. 530; Stefani 2003, 157 Kat. C18; Tassinari 1993, 141
Inventarnummer(n)	Pompeji Inv. 4730

Kat. 118 (Abb. 170)

Objekt	Teller
Typus	Sog. light service (Painter 2001)
Datierung	Mitte 1. Jh. n. Chr. (Painter 2001)
Fundort	I 10,4 (Kellerraum B, Kiste)
Material	Silber
Erhaltungszustand	Vollständig, vereinzelte Risse, Oberfläche leicht korrodiert
Kommentare	17 form- und decorgleiche Teller in verschiedenen Sets: 1x Servierplatte: H.: 3,5 cm, Dm. mit Griffen: 35 cm, Gewicht 947 g; 4x Teller groß: H.: 2,4 cm, Dm. mit Griffen: 30,6 cm, Gewicht 238 – 261 g, 4x Teller mittel tief: H.: 3 cm, Dm. mit Griffen: 14 cm, Gewicht 108 – 128 g, 4x Teller mittel flach: H.: 1,8 cm, Dm. mit Griffen: 13,4 cm, Gewicht 78–84 g; 4x Teller klein: H.: 2 cm, Dm. mit Griffen: 10 cm, Gewicht 46 g. Bei Stefani 2006, 216 Kat. 322–325 wurde ein falsches Foto abgebildet. Die dort gezeigten Teller tauchen weder bei Maiuri 1933 noch bei Painter 2001 auf.
Literatur	Allison 2006, 91–93; Stefani 2006, 215 f. Kat. 317–333; Pappalardo 2003, 106 Kat. 20; Painter 2001,67 f. Kat. M27–M43
Inventarnummer(n)	Pompeji Inv. 4668. 4649. 4666. 4669. 4667; MANN 145539–145543

Kat. 119 (Abb. 171)

Objekt	Teller
Typus	Sog. heavy service (Painter 2001)
Datierung	Mitte 1. Jh. n. Chr. (Painter 2001)
Fundort	I 10,4 (Kellerraum B, Kiste)
Material	Silber
Erhaltungszustand	Vollständig
Kommentare	Es handelt sich um ein Service aus vier form-, maß- und decorgleichen Tellern. Dm. mit Griffen: 19 cm; H.: 2,5 cm; Gewicht: 255 – 302 g
Literatur	Stefani 2006, 213 Kat. 301–304; Allison 2006, 89 Kat. 408; Painter 2001, 68 Kat. M44–M47; Maiuri 1933, 252. 364
Inventarnummer(n)	Pompeji Inv. 4642; MANN 145528

Kat. 120 (Abb. 172)

Objekt	Schalen
Typus	Sog. heavy service (Painter 2001)
Datierung	Mitte 1. Jh. n. Chr. (Painter 2001)
Fundort	I 10,4 (Kellerraum B, Kiste)
Material	Silber
Erhaltungszustand	Teilweise stark korrodiert.
Kommentare	Es handelt sich um ein Service aus acht form- und decorgleichen Tellern in zwei variierenden Größen: H.: 3 cm/4,5 cm; Dm.: 8,4 cm/11,5 cm; Gewicht 120 – 315 g
Literatur	Stefani 2006, 213 Kat. 305–321; Allison 2006, 93 f.; Painter 2001, 68 Kat. M48–M55; Maiuri 1933, 252. 364
Inventarnummer(n)	Pompeji Inv. 4643. 4646; MANN 145529. 145530

Kat. 121 (Abb. 173)

Objekt	Gefäß
Typus	L6100 (nach Tassinari 1993)
Datierung	–
Fundort	I 10,7 (Portikus 10, Nordseite, zwischen Raum 7 und Raum 9)
Material	Bronze
Erhaltungszustand	Vollständig, Oberfläche leicht angegriffen
Kommentare	H.: 3,7 cm; Dm. Max.: 5,8 cm, Dm. Öffnung: 2,5 cm
Literatur	Allison 2006, 184 Kat. 1286; Tassinari 1993, 144
Inventarnummer(n)	Pompeji Inv. 5531

Kat. 122 (Abb. 174)

Objekt	‚Vasi a paniere'
Typus	P2210 (nach: Tassinari 1993)
Datierung	–
Fundort	I 10,4 (Kellerraum B, Südwestecke)
Material	Bronze
Erhaltungszustand	Vollständig, Oberfläche restauriert
Kommentare	L.: 34,3 cm; Dm. Max.: 24 cm; H. Schale: 9,2 cm; H. Griffe: 18 cm
Literatur	Allison 2006, 103 Kat. 537; Stefani 2001, 147 Kat. C5; Tassinari 1993, 141; Borriello u. a. 1996 Kat. 99
Inventarnummer(n)	Pompeji Inv. 4731

Kat. 123 (Abb. 175. 177)

Objekt	‚Vasi a paniere'
Typus	P2210 (nach: Tassinari 1993)
Datierung	–
Fundort	I 10,7 (OG, über Raum 7, Südseite, 2 m über Bodenniveau)
Material	Bronze
Erhaltungszustand	Vollständig, Oberfläche angegriffen
Kommentare	L.: 25,4 cm; H. Schale: 5,7 cm; H. Griffe: 15,5 cm
Literatur	Allison 2006, 199 Kat. 1434; Tassinari 1993, 144
Inventarnummer(n)	Pompeji Inv. 5321

Kat. 124 (Abb. 176. 178)

Objekt	‚Vasi a paniere'
Typus	P2210 (nach: Tassinari 1993)
Datierung	–
Fundort	I 10,4 (Raum 43, Nordost-Ecke auf Bodenniveau)
Material	Bronze
Erhaltungszustand	Vollständig, Oberfläche leicht angegriffen
Kommentare	L.: 39,7 cm; H. Schale: 10,5 cm; Dm. Max.: 26 cm
Literatur	Allison 2006, 138 Kat. 826; Tassinari 1993, 143; Maiuri 1933, 450
Inventarnummer(n)	Pompeji Inv. 5024

Kat. 125 (Abb. 179–180)

Objekt	Eimer (Situla)
Typus	X1200 (nach Tassinari 1993)
Datierung	2. Jh. v. Chr. (Stefani 2003)
Fundort	I 10,4 (Raum 43, Südost-Ecke)
Material	Bronze, Silber (am Attaschen-Motiv)
Erhaltungszustand	Teilweise beschädigt, stark restauriert.
Kommentare	H. bis Henkelansatz: 43,8 cm; H. Henkel: 15,5 cm; Dm. Max: 35 cm; H. Standfüße: 1,3 cm
Literatur	Allison 2006, 136 Kat. 810; Stefani 2003, 154–156 Kat. C16; Tassinari 1993, 142; Maiuri 1933, 434–440
Inventarnummer(n)	Pompeji Inv. 5014

Kat. 126 (Abb. 181–182)

Objekt	Griffschalen
Typus	–
Datierung	Mitte 1. Jh. n. Chr. (Painter 2001)
Fundort	I 10,4 (Kellerraum B, Kiste)
Material	Silber
Erhaltungszustand	Vollständig
Kommentare	Form-, gewichts-, decor- und maßgleiches Paar: L.: 16 cm; Dm.: 13,8 cm, Gewicht: 314 g
Literatur	Stefani 2006, 209 Kat. 292. 293; Allison 2006, 92 Kat. 435; Pappalardo 2003, 105 f. Kat. 17; Painter 2001, 65 Kat. M18. M19
Inventarnummer(n)	Pompeji Inv. 4638; MANN 145518. 145519

Kat. 127 (Abb. 183–184)

Objekt	Griffschale
Typus	–
Datierung	Mitte 1. Jh. n. Chr. (u. a. Painter 2001)
Fundort	I 10,4 (Kellerraum B, Kiste)
Material	Silber, Gold
Erhaltungszustand	Vollständig
Kommentare	L. Griff: 12 cm; Dm.: Schale: 15,5 cm; H.: Schale: 7,4 cm; Gewicht: 1080 g
Literatur	Stefani 2006, 208; Allison 2006, 91 Kat. 424; Pappalardo 2003, 105 Kat. 16; Painter 2001, 64 Kat. M17; Borriello u. a. 1996 Kat. 180
Inventarnummer(n)	Pompeji Inv. 4637; MANN 145517

Kat. 128 (Abb. 185)

Objekt	Phiale
Typus	–
Datierung	2. Hälfte 1. Jh. v. Chr. – 1. Hälfte 1. Jh. n. Chr. (Painter 2001)
Fundort	I 10,4 (Kellerraum B, Kiste)
Material	Silber, Gold
Erhaltungszustand	Einige Fehlstellen, modern restauriert
Kommentare	Dm. Gesamt: 22,5 cm; Dm. Emblema: 4,8 cm, Gewicht: 492 g
Literatur	Stefani 2006, 220 Kat. 367; Allison 2006, 91 Kat. 428; Painter 2001, 63 Kat. M14; Künzl 1979, 220. 227 Kat. 89; Maiuri 1933, 252. 348 f.
Inventarnummer(n)	MANN 145544

Kat. 129 (Abb. 186)

Objekt	Gewürzstreuer
Typus	–
Datierung	1. Jh. n. Chr. (Painter 2001)
Fundort	I 10,4 (Kellerraum B, Kiste)
Material	Silber
Erhaltungszustand	Vollständig
Kommentare	L.: 8,5 cm; Gewicht: 50,35 g
Literatur	Stefani 2006, 223 Kat. 388; Allison 2006, 90 Kat. 415; Pappalardo 2003, 107 Kat. 25; Painter 2001, 71 Kat. M114
Inventarnummer(n)	Pompeji Inv. 4645; MANN 145556

Kat. 130 (Abb. 186)

Objekt	Gewürzstreuer
Typus	–
Datierung	1. Jh. n. Chr. (Painter 2001)
Fundort	I 10,4 (Kellerraum B, Kiste)
Material	Silber
Erhaltungszustand	Vollständig, Oberfläche leicht korrodiert
Kommentare	L.: 7,6 cm; Dm. 4 cm; Gewicht: 98 g
Literatur	Stefani 2006, 223 Kat. 389; Allison 2006, 90 Kat. 423; Pappalardo 2003, 107 Kat. 26; Painter 2001, 71 Kat. M115; Maiuri 1933, 253. 373 f.
Inventarnummer(n)	Pompeji Inv. 4674; MANN 145557

Kat. 131 (Abb.187)

Objekt	Untersetzer (Mensulae)
Typus	–
Datierung	1. Hälfte 1. Jh. n. Chr. (Painter 2001)
Fundort	I 10,4 (Kellerraum B, Kiste)
Material	Silber
Erhaltungszustand	Teilweise fragmentiert, Oberfläche angegriffen
Kommentare	Gruppe von vier form-, maß- und decorgleichen Objekten; Varianz im Gewicht entsteht evtl. durch Fehlstellen: H.: 3 cm; Dm.: 9 cm; Gewicht: 86 – 108 g
Literatur	Stefani 2006, 216 Kat. 334–337; Allison 2006, 92 f. Kat. 439; Painter 2001, 68 f. Kat. M60–M63; Maiuri 1933, 252, 364 f.
Inventarnummer(n)	Pompeji Inv. 4672; MANN 145536

Kat. 132 (Abb. 188)

Objekt	Untersetzer (Mensulae)
Typus	–
Datierung	1. Hälfte 1. Jh. n. Chr. (Painter 2001)
Fundort	I 10,4 (Kellerraum B, Kiste)
Material	Silber, Gold
Erhaltungszustand	Vollständig
Kommentare	Gruppe von vier form-, maß- und decorgleichen Objekten: H.: 3 cm; Dm.: 8,4 cm; Gewicht: 160 – 220 g.
Literatur	Stefani 2006, 214 Kat. 313–316; Allison 2006, 89 Kat. 406; Pappalardo 2003, 106 Kat. 21; Painter 2001, 68 Kat. M56–M59; Maiuri 1933, 252. 364
Inventarnummer(n)	Pompeji Inv. 4640; MANN 145535

Kat. 133 (Abb. 192)

Objekt	‚Eierbecher'
Typus	–
Datierung	Mitte 1. Jh. n. Chr. (Painter 2001)
Fundort	I 10,4 (Kellerraum B, Kiste)
Material	Silber, Gold
Erhaltungszustand	Vollständig
Kommentare	Gruppe von vier form-, maß- und decorgleichen Objekten. H.: 3,6 cm; Dm. Schale: 3,3 cm; Dm. Fuß max.: 7,5 cm; Gewicht: 83 – 92 g
Literatur	Allison 2006, 90 Kat. 420; Stefani 2006, 218 Kat. 361–364; Pappalardo 2003, 106 f. Kat. 24; Painter 2001, 71 Kat. M110–113; Maiuri 1933, 253. 372 f.
Inventarnummer(n)	MANN 145558

Kat. 134 (Abb. 193)

Objekt	Kellen
Typus	Attingitoio/Simplum (nach Painter 2001)
Datierung	1. Jh. n. Chr. (Painter 2001)
Fundort	I 10,4 (Kellerraum B, Kiste)
Material	Silber
Erhaltungszustand	Vollständig, Oberfläche teilweise korrodiert
Kommentare	Painter Kat. M86 und M87 sind maßgleich und bilden ein Paar: H.: 10,5 cm; H. Schale: 2 cm; Dm. Schale: 5,4 cm; Gewicht: 53 g
Literatur	Stefani 2006, 219 Kat. 365. 366; Allison 2006, 90 Kat. 420; Painter 2001, 70 Kat. M86. M87
Inventarnummer(n)	MANN 145538/1. 145538/2.

Kat. 135 (Abb. 196)

Objekt	Servierlöffel
Typus	Trulla (?)
Datierung	Mitte 1. Jh. n. Chr. (Painter 2001)
Fundort	I 10,4 (Kellerraum B, Kiste)
Material	Silber
Erhaltungszustand	Vollständig
Kommentare	L.: Griff: 29 cm; L. Laffe: 12 cm; Gewicht: 162 g;
Literatur	Allison 2006, 93 Kat. 447; Guzzo 2006, 222; Stefani 2003, 106 Kat. N22; Pappalardo 2003, 106 Kat. 22; Painter 2001, 69 Kat. M64; Maiuri 1933, 365 f.
Inventarnummer(n)	Pompeji Inv. 4676; MANN 145550

Kat. 136 (Abb. 197)

Objekt	Sonde
Typus	Löffelsonde (Cyathiscomela) (nach Künzl 1982)
Datierung	–
Fundort	I 10,7 (OG über Raum 7, Westwand, 1m über Bodenniveau)
Material	Bronze
Erhaltungszustand	Vollständig, leicht korrodierte Oberfläche
Kommentare	L.: 12,2 cm Dm. Laffe: 0,7 cm; wurde in einer hölzernen Schatulle Allison 2006, Kat. 1502 gefunden, von der sich heute nichts mehr erhalten hat
Literatur	Allison 2006, 206 Kat. 1510
Inventarnummer(n)	Pompeji Inv. 5388C

Kat. 137 (Abb. 198)

Objekt	Sonden
Typus	Löffelsonde (Cyathiscomela) (nach Künzl 1982)
Datierung	–
Fundort	I 10,7 (OG über Raum 7, Westwand, 1m über Bodenniveau)
Material	Bronze
Erhaltungszustand	Vollständig, leicht korrodierte Oberfläche
Kommentare	Die Sonden wurden in einer hölzernen Schatulle Allison Kat. 1502 gefunden, von der sich heute nichts mehr erhalten hat. Zeichnung von Allison Kat. 1521 fehlt, da sie laut Allison (2006, 207) identisch mit Allison Kat. 1520 ist. Allison Kat. 1518: L.: 17,4 cm, Dm. Laffe: 0,6 cm; Allison Kat. 1519: L.: 16,5 cm, Dm. Laffe: 0,6 cm; Allison Kat. 1520: L.: 13,9 cm, Dm. Laffe: 0,7 cm; Allison Kat. 1521: L.: 13,0 cm, Dm. Laffe: 0,7 cm
Literatur	Allison 2006, 207 Kat. 1518–1521
Inventarnummer(n)	Pompeji Inv. 5390A-D

Kat. 138 (Abb. 199)

Objekt	Sonde
Typus	Löffelsonde (nach Künzl 1982)
Datierung	–
Fundort	I 10,7 (Raum 3, Südwand, Südost-Ecke)
Material	Bronze
Erhaltungszustand	Vollständig
Kommentare	L.: 12,4 cm; Dm. Laffe: 0,6 cm; tordierter Griff und Profilabfolge identisch mit Kat. 135.
Literatur	Allison 2006, 168 Kat. 1122
Inventarnummer(n)	Pompeji Inv. 5418

Kat. 139 (Abb. 200)

Objekt	Nadelgriff
Typus	Starnadel (nach Bliquez 1994)
Datierung	–
Fundort	I 10,7 (OG über Raum 7, Westwand, 1m über Bodenniveau)
Material	Bronze
Erhaltungszustand	Oberfläche korrodiert, Nadel abgebrochen
Kommentare	L. (erhalten): 8,5 cm; Dm.: 0,5 cm; wurde in einer hölzernen Schatulle Allison Kat. 1520 gefunden, von der sich heute nichts mehr erhalten hat
Literatur	Allison 2006, 206 Kat. 1514; Elia 1934, 294; Bliquez 1994, 204 Kat. A10
Inventarnummer(n)	Pompeji Inv. 5389B

Kat. 140 (Abb. 201)

Objekt	Spatel
Typus	–
Datierung	–
Fundort	I 10,7 (Raum 10, Nordseite, Pfeiler zwischen Raum 7 und Raum 9)
Material	Bronze
Erhaltungszustand	Vollständig, leicht korrodiert
Kommentare	L.: 21,2 cm; B.: 1,5 cm
Literatur	Allison 2006, 185 Kat. 1300; Bliquez 1994, 215 Kat. A58
Inventarnummer(n)	Pompeji Inv. 5513

Kat. 141 (Abb. 202)

Objekt	Pinzette
Typus	–
Datierung	–
Fundort	I 10,10–11 (Raum 9, Peristylgarten, Ostende Nordgang)
Material	Bronze
Erhaltungszustand	Teilweise gebrochen, ein Pinzetten-Arm fehlt
Kommentare	L.: 10,2 cm
Literatur	Allison 2006, 240 Kat. 1839
Inventarnummer(n)	Pompeji Inv. 5608

Kat. 142

Objekt	Spiegel
Typus	Typus A (Lloyd-Morgan 1977)
Datierung	Ab 1. Jh. v. Chr. (Lloyd-Morgan 1977)
Fundort	I 10,1 (Raum 3, Raummitte)
Material	Bronze, Silber
Erhaltungszustand	Vollständig, Spuren von Versilberung an beiden Seiten erkennbar
Kommentare	7 × 5,7 cm; zwei weitere Stücke aus Bronze mit Spuren von Versilberung wurden über die Insula verstreut gefunden; eines in der Casa del Menandro (I 10,4) Allison 2006, Kat. 531 und Allison 2006, Kat. 1036 in der Casa del Fabbro (I 10,7)
Literatur	Allison 2006, 43 Kat. 19
Inventarnummer(n)	Pompeji Inv. 5012

Kat. 143 (Abb. 203)

Objekt	Handspiegel
Typus	Typ L III (Lloyd-Morgan 1977)
Datierung	Mitte 1. Jh. n. Chr. (Lloyd-Morgan 1977)
Fundort	I 10,4 (Raum 37)
Material	Bronze, Silber
Erhaltungszustand	Abplatzungen am Rand, große Fehlstelle am unteren Bereich, Griff fehlt, Spuren von Versilberung an der Oberfläche einer der Seiten erkennbar
Kommentare	Dm.: 10,5 cm
Literatur	Allison 2006, 121 Kat.687
Inventarnummer(n)	Pompeji Inv. 4918

Kat. 144

Objekt	Handspiegel
Typus	Typ L III (Lloyd-Morgan 1977)
Datierung	Mitte 1. Jh. n. Chr. (Lloyd-Morgan 1977)
Fundort	I 10,4 (Raum 37)
Material	Bronze, Silber
Erhaltungszustand	Stark fragmentiert (8 Stücke); Griff fehlt; Spuren von Versilberung an der Oberfläche einer der Seiten erkennbar
Kommentare	Dm.: 16,2 cm
Literatur	Allison 2006, 121 Kat. 688
Inventarnummer(n)	Pompeji Inv. 4919

Kat. 145 (Abb. 204)

Objekt	Spiegel
Typus	–
Datierung	1. Hälfte 1. Jh. n. Chr. (Painter 2001)
Fundort	I 10,4 (Kellerraum B, Kiste)
Material	Silber
Erhaltungszustand	Vollständig
Kommentare	Dm.: 13,8 cm; Gewicht: 314 g
Literatur	Allison 2006, 89 Kat. 407; Guzzo 2006, 223 Kat. 391; Painter 2001, 64 Kat. M16; Maiuri 1933, 252. 353 f.
Inventarnummer(n)	Pompeji Inv. 4656

Kat. 146 (Abb. 205–206)

Objekt	Handspiegel
Typus	Typ K (Lloyd-Morgan 1977)
Datierung	1./2. Jh. n. Chr. (Lloyd-Morgan 1977)
Fundort	I 10,4 (Kellerraum B, Kiste)
Material	Silber
Erhaltungszustand	Bruchstelle am rechten Rand (heute restauriert), einzelne Ausbrüche des Pelta-Ornaments.
Kommentare	L. Griff: 13 cm; Dm. Spiegelfläche: 21 cm; Gewicht: 757 g; Kat. 146 ist der Prototyp für Typ K bei Lloyd-Morgan 1977 (252 f.)
Literatur	Guzzo 2006, 223 Kat. 390; Allison 2006, 92; Stefani 2003, 105 Kat. N15; Pappalardo 2003, 105 Kat.15; Painter 2001, 64 Kat. M15; Ward-Perkins – Claridge 1978, 136 Kat. 58
Inventarnummer(n)	Pompeji Inv. 4675; MANN 145524

Kat. 147 (Abb. 207)

Objekt	Kette
Typus	–
Datierung	1. Jh. v. Chr. – 1. Jh. n. Chr. (Painter 2001)
Fundort	I 10,4 (Kellerraum B; Kiste)
Material	Gold
Erhaltungszustand	Vollständig
Kommentare	L.: 38,5 cm; Gewicht: 3,01 g;
Literatur	Stefani 2003, 172; Painter 2001, 74 Kat. M123; Cantilena 1989, 214 Kat. 54; Maiuri 1933, 380
Inventarnummer(n)	MANN 145485

Kat. 148 (Abb. 208)

Objekt	Bulla
Typus	–
Datierung	1. Jh. v. Chr. – 1. Jh. n. Chr. (Painter 2001)
Fundort	I 10,4 (Kellerraum B; Kiste)
Material	Gold
Erhaltungszustand	Vollständig
Kommentare	L.: 6,5 cm; Gewicht: 14,08 g;
Literatur	Allison 2006, 94; Guidobaldi 2003, 172; Painter 2001, 74 Kat. M127; Borriello – De Caro 1992, 223; Biroli Stefanelli 1992, 240 Kat. 69; Cantilena 1989, 214 Kat. 57; Maiuri 1933, 380 f.; Borriello u. a. 1996, Kat. 125
Inventarnummer(n)	Pompeji Inv. 4609; MANN 145490

Kat. 149 (Abb. 209)

Objekt	Halskette
Typus	–
Datierung	1. Jh. n. Chr. (Biroli Stefanelli 1992)
Fundort	I 10,4 (Kellerraum B; Kiste)
Material	Gold, Smaragd
Erhaltungszustand	Vollständig
Kommentare	L.: 38,5 cm; Gewicht: 28 g; Allison 2006, 95 spricht von Glaspaste anstelle der Smaragde
Literatur	Naumann-Steckner 2007, 142; Allison 2006, 95 Kat. 461; Stefani 2003, 172; Guidobaldi 2003, 172; Biroli Stefanelli 1992, 240 Kat. 70; Cantilena 1989, 214 Kat. 54; Maiuri 1930, 380; Borriello u. a. 1996, Kat. 128
Inventarnummer(n)	Pompeji Inv. 4627; MANN 145486

Kat. 150 (Abb. 210)

Objekt	Halskette
Typus	–
Datierung	1. Jh. n. Chr. (D'Ambrosio – De Carolis 1997)
Fundort	I 10,7 (Raum 3, Südwand, Südwestecke)
Material	Gold
Erhaltungszustand	Vollständig
Kommentare	L.: 44,5 cm; Gewicht 122 g
Literatur	D'Ambrosio – De Carolis 1997, 32 Kat. N 31; Allison 2006, 168 Kat. 1124; Osanna – Stefani 2020, 138 f.
Inventarnummer(n)	Pompeji Inv. 5413

Kat. 151 (Abb. 211)

Objekt	Ketten und Perlen
Typus	Melonenperlen
Datierung	–
Fundort	I 10,4 (Raum 41, Südost-Ecke)
Material	Glaspaste
Erhaltungszustand	Die Anzahl der Perlen pro Kette entstammt den Beschreibungen bei (Maiuri 1933, 460); Zusammensetzung ist demnach modern
Kommentare	Halskette aus 27 Perlen und Halskette aus 18 Perlen sowie einzelne Perlen. Dm. Perlen: 1,1 – 2 cm. Die vereinzelten Stücke stammen aus Raum 19 und im Durchschnitt leicht größer (1,8 – 2 cm)
Literatur	Allison 2006, 82 Kat. 343. 124 Kat. 713. 133 Kat. 784; Stefani 2003, 175 Kat. F7–F9; Maiuri 1933, 460
Inventarnummer(n)	Pompeji Inv. 4972. 4989. 4772

Kat. 152 (Abb. 212)

Objekt	Ohrringe
Typus	‚A grappolo' (Biroli Stefanelli 1992)
Datierung	1. Jh. v. Chr. – 1. Jh. n. Chr. (Painter 2001)
Fundort	I 10,4 (Kellerraum B, Kiste)
Material	Gold, Perlen
Erhaltungszustand	Vollständig
Kommentare	H.: 3,3 cm; Gewicht: 24,1 cm; weitere Vertreter aus der Casa degli Archi bekannt (I 17,4) (Painter 2001, 73)
Literatur	Naumann-Steckner 2007, 142; Allison 2006, 95 Kat. 462; Guidobaldi 2003, 172; Schenk 2003, 57; Painter 2001, 73 Kat. M119; Biroli Stefanelli 1992, 239 Kat. 64; Cantilena 1989, 213 Kat. 53; Maiuri 1933, 380 Kat. 130
Inventarnummer(n)	Pompeji Inv. 4612; MANN 145482

Kat. 153 (Abb. 213)

Objekt	Ohrringe
Typus	‚A grappolo‘ (Biroli Stefanelli 1992)
Datierung	1. Jh. n. Chr. (Painter 2001)
Fundort	I 10,4 (Kellerraum B; Kiste)
Material	Gold, Smaragd
Erhaltungszustand	Vollständig
Kommentare	H.: 3 cm; Gewicht: 18 g; Allison beschreibt grüne Glasperlen; vergleichbare Ohrringe im MANN (Inv. 25257/25258)
Literatur	Naumann-Steckner 2007, 142; Allison 2006, 96 Kat. 475; Schenk 2003, 57; Guidobaldi 2003, 172; Painter 2001, 73 Kat. M120; Biroli Stefanelli 1992, 239 Kat. 65; Cantilena 1989, 213 Kat. 53; Maiuri 1933, 380; Borriello u. a. 1996, 223 Kat. 129
Inventarnummer(n)	Pompeji Inv. 4613; MANN 145483

Kat. 154 (Abb. 214)

Objekt	Ohrringe
Typus	–
Datierung	1. Jh. n. Chr. (Painter 2001)
Fundort	I 10,4 (Kellerraum B; Kiste)
Material	Gold, Granat/Karneol
Erhaltungszustand	Fast vollständig, einzelne Granatsteine sind herausgefallen
Kommentare	H.: 3 cm; Gewicht: 17,7 g. Während Guidobaldi 2003, 172 und Naumann-Steckner 2007, 142 die Steine als Granate ansprechen, hält Painter 2001, 73 Karneol als Stein für wahrscheinlich. Allison 2006, 96 beschreibt sie als rote Glassteine. Nach Maiuri 1933, 380 handelt es sich hierbei um einen der gebräuchlichsten Ohrring-Typen aus Pompeji von denen 20 Beispiele im MANN existieren. Generell scheinen sie sich in flavischer Zeit und in der 2. Hälfte des 1. Jhs. n. Chr. im gesamten römischen Reich größerer Beliebtheit erfreut zu haben (Painter 2001, 73)
Literatur	Naumann-Steckner 2007, 142; Allison 2006, 96 Kat. 480; Guidobaldi 2003, 172; Schenk 2003, 57; Painter 2001, 73 Kat. M121; Biroli Stefanelli 1992, 239 Kat. 66; Cantilena 1989, 213 Kat. 53; Maiuri 1933, 380
Inventarnummer(n)	Pompeji Inv. 4614; MANN 145484

Kat. 155 (Abb. 215)

Objekt	Fingerring
Typus	–
Datierung	–
Fundort	I 10,7 (Raum 9)
Material	Bronze, versilbert
Erhaltungszustand	Vollständig, Oberfläche angegriffen
Kommentare	Dm.: 2,5 cm; einen gleichen Ring ohne Spuren von Silber fand man in der Casa del Menandro (Allison 2006, Kat. 952; Stefani 2003, Kat. F6; Pomp. Inv. 4888)
Literatur	Allison 2006, 179 f. Kat. 1244
Inventarnummer(n)	Pompeji Inv. 5429B

Kat. 156 (Abb. 216)

Objekt	Fingerring
Typus	–
Datierung	Mitte 1. Jh. n. Chr. (Guidobaldi 2003)
Fundort	I 10,4 (OG, über Raum 34, 1 m unter modernem Laufniveau)
Material	Gold, Karneol
Erhaltungszustand	Vollständig
Kommentare	Dm. Ring: 1,6 cm
Literatur	Allison 2006, 151 Kat. 951; Giudobaldi 2003, 174; D’Ambrosio – De Carolis 1997, 45 f. Kat. 103; Stefani 2003, 174 Kat. F2
Inventarnummer(n)	Pompeji Inv. 4886

Kat. 157 (Abb. 217)

Objekt	Fingerring
Typus	Intaglio
Datierung	1. Jh. n. Chr. (Painter 2001)
Fundort	I 10,4 (Kellerraum B; Kiste)
Material	Gold, grüner Achat
Erhaltungszustand	Vollständig
Kommentare	Dm.: 1,8 cm; Gewicht: 3,05 g; Allison 2006, 95 beschreibt eine stehende Figur mit Schlange als Motiv und eine Glaspaste anstelle des Achat.
Literatur	Allison 2006, 95 Kat. 463; Painter 2001, 75 Kat. M132; Biroli Stefanelli 1992, 240 Kat. 76; Cantilena 1989, 214 Kat. 61c; Maiuri 1933, 382
Inventarnummer(n)	Pompeji Inv. 4621; MANN 145495

Kat. 158 (Abb. 218)

Objekt	Fingerring
Typus	Intaglio
Datierung	1. Jh. n. Chr. (Painter 2001)
Fundort	I 10,4 (Kellerraum B; Kiste)
Material	Gold, Jaspis
Erhaltungszustand	Vollständig
Kommentare	Dm. 1,7 cm; Gewicht: 3 g; Allison beschreibt die Figur als „seahorse" und den Stein als grüne Glaspaste
Literatur	Allison 2006, 96 Kat. 476; Painter 2001, 75 Kat. M133; Biroli Stefanelli 1992, 241 Kat. 79; Cantilena 1989, 214 Kat. 61d; Maiuri 1933, 282;
Inventarnummer(n)	Pompeji Inv. 4620; MANN 145496

Kat. 159

Objekt	Fingerring
Typus	Intaglio
Datierung	1. Jh. n. Chr. (Painter 2001)
Fundort	I 10,4 (Kellerraum B, Kiste)
Material	Gold, dunkelgrüner Jaspis
Erhaltungszustand	Vollständig
Kommentare	Dm.: 2 cm; Gewicht: 3,05 g; Painter 2001, 76 nennt ein Dm. von 1,6 cm; Allison beschreibt den Stein als grüne Glaspaste
Literatur	Allison 2006, 96 Kat. 478; Painter 2001, 76 Kat. M135; Biroli Stefanelli 1992, 240 f. Kat. 76; Cantilena 1989, 214 Kat. 60; Maiuri 1933, 382
Inventarnummer(n)	Pompeji Inv. 4617; MANN 145497

Kat. 160 (Abb. 219)

Objekt	Fingerring
Typus	Intaglio
Datierung	1. Jh. n. Chr. (Painter 2001)
Fundort	I 10,4 (Kellerraum B; Kiste)
Material	Gold, Jaspis
Erhaltungszustand	Vollständig
Kommentare	Dm.: 2 cm; Gewicht: 3,02 g;
Literatur	Allison 2006, 96 Kat. 477; Guidobaldi 2003, 173; Painter 2001, 76 Kat. M136; Biroli Stefanelli 1992, 241 Kat. 77; Cantilena 1989, 214 Kat. 60
Inventarnummer(n)	Pompeji Inv. 4619; MANN 145499

Kat. 161 (Abb. 220)

Objekt	Fingerring
Typus	Intaglio
Datierung	1. Jh. v. Chr. – 1. Jh. n. Chr. (Painter 2001)
Fundort	I 10,4 (Kellerraum B; Kiste)
Material	Gold, Jaspis
Erhaltungszustand	Vollständig
Kommentare	Dm.: 1,8 cm; Gewicht: 5,05 g; Naumann-Steckner 2007, 145 sieht hierin aufgrund des Motivs einen Verlobungsring. Allison beschreibt eine Miniatur-Figur mit Füllhorn.
Literatur	Naumann-Steckner 2007, 145; Allison 2006, 95 Kat. 470; Painter 2001, 76 Kat. M137; Biroli Stefanelli 1992, 240 Kat. 75; Cantilena 1989, 214 Kat. 61a; Maiuri 1933, 382; Borriello u. a. 1996, 224 Kat Nr. 133
Inventarnummer(n)	Pompeji Inv. 4623; MANN 145500

Kat. 162 (Abb. 221)

Objekt	Fingerring
Typus	Intaglio
Datierung	1. Jh. v. Chr. – 1. Jh. n. Chr. (Painter 2001)
Fundort	I 10,4 (Kellerraum B; Kiste)
Material	Gold, Karneol
Erhaltungszustand	Vollständig
Kommentare	Dm.: 3 cm; Gewicht: 6,05 g;
Literatur	Allison 2006, 96 Kat. 472; Biroli Stefanelli 1992, 240 Kat. 73; Cantilena 1989, 214 Kat. 58; Maiuri 1933, 382; Borriello u. a. 1996, 223 Kat. 131; Painter 2001, 75 Kat. M128
Inventarnummer(n)	Pompeji Inv. 4615; MANN 145491

Kat. 163 (Abb. 222)

Objekt	Fingerring
Typus	Intaglio
Datierung	1. Jh. v. Chr. – 1. Jh. n. Chr. (Painter 2001)
Fundort	I 10,4 (Kellerraum B; Kiste)
Material	Gold, Karneol
Erhaltungszustand	Vollständig
Kommentare	Dm.: 2,5 cm; Gewicht: 11,02 g; Allison spricht von einer Glaspaste, die einen Karneol imitiert.
Literatur	Allison 2006, 96 Kat. 474; Painter 2001, 75 Kat. M129; Biroli Stefanelli 1992, 240 Kat. 74; Cantilena 1989, 214 Kat. 59; Maiuri 1933, 382; Borriello u. a. 1996, 223 Kat. 132
Inventarnummer(n)	Pompeji Inv. 4616; MANN 145492

Kat. 164

Objekt	Ring
Typus	–
Datierung	Mitte 1. Jh. n. Chr. (D'Ambrosio – De Carolis 1997
Fundort	I 10,7 (Raum 3)
Material	Gold, Granat
Erhaltungszustand	Vollständig
Kommentare	Elia 1934, 297 identifiziert einen Hasen als Motiv
Literatur	Allison 2006, 168 Kat. 1126; D'Ambrosio – De Carolis 1997, 46 Kat. 105; Elia 1934, 297
Inventarnummer(n)	Pompeji Inv. 5415

Kat. 165 (Abb. 223)

Objekt	Armbänder
Typus	–
Datierung	1. Jh. n. Chr. (Painter 2001)
Fundort	I 10,4 (Kellerraum B; Kiste)
Material	Gold
Erhaltungszustand	vollständig
Kommentare	L.: 28 cm; Gewicht: 83,08 g/84,05 g: Sie bestehen aus jeweils zehn Halbkugeln mit flacher Rückseite. Aufgrund der geringen Größe vermutete bereits Maiuri 1933, 381, dass es sich um Frauen-Armbänder handelte. Typus ist in der frühen römischen Kaiserzeit weit verbreitet (Painter 2001, 74; vgl. D'Ambrosio – De Carolis 1997, 94 f.). Ein vergleichbares Armband fand sich auch im Schatz von Boscoreale.
Literatur	Maiuri 1933, 381, n. 124; Giudobaldi 2003, 172; Painter 2001, 74 Kat. M124; Naumann-Steckner 2007, 142; Cantilena 1989, 214 Kat. 55; Schenk 2003, 49; Biroli Stefanelli 1992, 240 Kat. 71. 72; Allison 2006, 95 Kat. 460; Borriello u. a. 1996, 223 Kat. 127
Inventarnummer(n)	Pompeji Inv. 4610; MANN 145487

Kat. 166 (Abb. 224)

Objekt	Haarnadel
Typus	–
Datierung	1. Jh. n. Chr. (Painter 2001)
Fundort	I 10,4 (Kellerraum B; Kiste)
Material	Gold
Erhaltungszustand	Vollständig, Nadelkopf ursprünglich abgebrochen, modern restauriert
Kommentare	L.: 28 cm; Gewicht: 8,01 cm; Ende in Form eines Kraters, ein vergleichbares Stück findet sich in I 8,13–14 (D'Ambrosio – De Carolis 1997, 27 f. N.3). Painter 2001, 74 beschreibt das Gefäß als Amphora. Die Chronologie dieser Stücke ist kontrovers diskutiert und reicht vom 3. – 2. Jh. v. Chr. bis in das 1. Jh. n. Chr. (Giudobaldi 2003, 172 Anm. 11). Am oberen Ende ist eine ovale, farblose Glaspaste eingelassen. Aus dem gleichen Fundkontext stammt eine zweite goldenen Haarnadel. Diese ist M125 in Maß und Form ähnlich, schließt jedoch mit einem einfachen, halbrunden, flachen Ende ab: Painter 2001, 74 f. No. M126; Maiuri 1933, 381; Biroli Stefanelli 1992, 239 Kat. 68; MANN 145488
Literatur	Maiuri 1933, 381; Cantilena 1989, 214 Kat. 56; Biroli Stefanelli 1992, 239 Kat. 67; Allison 2006, 95 Kat. 465; Borriello u. a. 1996, 223 Kat. 126; Painter 2001, 74 Kat. M125
Inventarnummer(n)	Pompeji Inv. 4611; MANN 145489

Kat. 167 (Abb. 225)

Objekt	Anhänger
Typus	Herzförmiger Anhänger Typ 1 (nach Ortisi 2015)
Datierung	Ab spätrepublikanischer Zeit (Ortisi 2015)
Fundort	I 10,4 (Raum 35, Eingangsbereich)
Material	Bronze
Erhaltungszustand	Vollständig
Kommentare	L: 6 cm; Dm.: 4 cm
Literatur	Allison 2006, 119 Kat. 671ii; Ortisi 2015, 127 Kat. Q1
Inventarnummer(n)	Pompeji Inv. 4909B

Kat. 168 (Abb. 225)

Objekt	Anhänger
Typus	Herzförmiger Anhänger Typ 3
Datierung	Ab flavischer Zeit (nach Ortisi 2015)
Fundort	I 10,4 (Raum 35, Eingangsbereich)
Material	Bronze, Spuren von Versilberung erhalten
Erhaltungszustand	Vollständig, Oberfläche stark angegriffen
Kommentare	L.: 5,5 cm; Dm. 3,7 cm
Literatur	Allison 2006, 119 Kat. 671iii; Ortisi 2015, 129 Kat. D36
Inventarnummer(n)	Pompeji Inv. 4909B

Kat. 169 (Abb. 226)

Objekt	Anhänger
Typus	Peltaförmiger Anhänger Typ 2 (nach Ortisi 2015)
Datierung	Claudisch-neronisch – 2. Jh. n. Chr.
Fundort	I 10,4 (Raum 34, Hofbereich)
Material	Bronze
Erhaltungszustand	Vollständig, Oberfläche angegriffen
Kommentare	L.: 14 cm; Dm. 9 cm
Literatur	Allison 2006, 112 Kat. 624; Stefani 2003, 203 Kat. Q1; Ortisi 2015, 130 Kat. D47
Inventarnummer(n)	Pompeji Inv. 4869

Kat. 170

Objekt	Anhänger
Typus	Lunula-Anhänger
Datierung	Augusteisch – spätantik (nach Ortisi 2015)
Fundort	I 10,2–3 (OG, Eingang 3)
Material	Bronze
Erhaltungszustand	Anhänger vollständig, Anbringungshaken fehlt
Kommentare	Dm. 3,2 cm; Allison 2006, 51 vermutet, dass es sich aufgrund der geringen Größe eher um einen Anhänger für einen Menschen als für ein Tier handelt.
Literatur	Allison 2006, 51 Kat. 82
Inventarnummer(n)	Pompeji Inv. 5047

Kat. 171 (Abb. 225)

Objekt	Anhänger
Typus	Lunula-Anhänger
Datierung	Augusteisch – spätantik (nach Ortisi 2015)
Fundort	I 10,4 (Raum 35, Eingangsbereich)
Material	Bronze
Erhaltungszustand	Vollständig (?)
Kommentare	Dm: 5,2 cm; es fehlten alle Spuren der Anbringungsmöglichkeit
Literatur	Allison 2006, 119 Kat. 671i; Maiuri 1933, 453
Inventarnummer(n)	Pompeji Inv. 4909B

Kat. 172 (Abb. 227)

Objekt	Anhänger
Typus	Phallusanhänger
Datierung	–
Fundort	I 10,8 (Raum 12, Südwestecke, am Fuß der Westmauer)
Material	Bronze
Erhaltungszustand	Vollständig, Oberfläche angegriffen
Kommentare	L.: 6,1 cm; B.: 8,7 cm
Literatur	Ortisi 2015, 132 Kat. D91; Allison 2006, 228 Kat. 1724
Inventarnummer(n)	Pompeji Inv. 5198

Kat. 173 (Abb. 228)

Objekt	Schnallen
Typus	–
Datierung	–
Fundort	I 10,4 (Raum 41, Nordost-Ecke)
Material	Bronze
Erhaltungszustand	Vollständig
Kommentare	A = Schnallenradius: 7,7 cm, B. Stab: 9,4 cm, L. Zunge: 8,3 cm; B = Schnallenradius: 7,1 cm, B. Stab: 9,4 cm, L. Zunge: 8,5 cm; C = Schnallenradius: 4,7 cm, B. Stab: 6,2 cm, L. Zunge: 5,8 cm
Literatur	Stefani 2003, 204 f. Kat. Q4–Q6; Allison 2006, 132 Kat. 772–774
Inventarnummer(n)	Pompeji Inv. 4968A–C

Kat. 174 (Abb. 229)

Objekt	Stößel
Typus	–
Datierung	–
Fundort	I 10,7 (Raum 3, Südwand, Südost-Ecke)
Material	Marmor
Erhaltungszustand	Vollständig
Kommentare	H.: 10 cm; Dm. Reibefläche: 5,4 cm; L. Finger horizontal: 8,9 cm; ein weiterer dieser Stößel fand sich in I 10,1 (Allison 2006, Kat. 12) ist jedoch in wesentlich schlechterem Erhaltungszustand.
Literatur	Allison 2006, 42 Kat. 1120
Inventarnummer(n)	Pompeji Inv. 5420

Kat. 175 (Abb. 230)

Objekt	Sieb
Typus	M2100 (nach Tassinari 1993)
Datierung	–
Fundort	I 10,4 (Raum 43, Nordost-Ecke auf dem Boden)
Material	Bronze
Erhaltungszustand	Vollständig
Kommentare	Dm.: 22,7 cm; H.: 7,7 cm
Literatur	Allison 2006, 138 Kat. 825; Munzinger 2000, 86 Kat. 220; Tassinari 1993, 143
Inventarnummer(n)	Pompeji Inv. 5021

Kat. 176 (Abb. 231–232)

Objekt	Sieb
Typus	M2300 (nach Tassinari 1993)
Datierung	–
Fundort	I 10,4 (Raum 43, Nordost-Ecke auf dem Boden)
Material	Bronze, mögliche Spuren von vermessingter (‚brassed') Oberfläche (Allison 2006, 138)
Erhaltungszustand	Vollständig, Oberfläche restauriert
Kommentare	Dm.: 26 cm; H.: 10 cm; besaß einen Griff zum Aufhängen; Zwei punzierte Inschriften: (1): „EVODUS PERTVDIE EXOFFICINA M[arci] BADI HERMAES" (2) VERN(a) M.H.P.
Literatur	Gorecki u. a. 2014, 173 f.; Allison 2006, 138 Kat. 824; Stefani 2003, 156 f. Kat. C7; Gorecki 2000, 466 f.; Munzinger 2000, 89 Kat. 240; Cicirelli 1993, 76 f. Kat. 73; Tassinari 1993, 143
Inventarnummer(n)	Pompeji Inv. 5020

Kat. 177 (Abb. 236)

Objekt	Gewicht
Typus	–
Datierung	–
Fundort	I 10,7 (Raum 9, Südwestecke)
Material	Bronze
Erhaltungszustand	Nahezu vollständig, Oberfläche leicht angegriffen
Kommentare	H.: 7,7 cm; ein zweites fast identisches Exemplar wurde in der Portikus (10) der Casa del Fabbro (I 10,7) gefunden (vgl. Allison 2006, 185 Kat. 1301; Pompeji Inv. 5515)
Literatur	Allison 2006, 179 Kat. 1239
Inventarnummer(n)	Pompeji Inv. 5442

Kat. 178 (Abb. 233–235)

Objekt	Schnellwaage
Typus	Typus ‚Pompeji' (nach Franken 1993)
Datierung	Frühe Kaiserzeit (nach Franken 1993)
Fundort	I 10,10–11 (Raum 7, Nordost-Ecke)
Material	Bronze, Blei
Erhaltungszustand	Beinahe vollständig erhalten, nur kleine Fragmente der Ketten fehlen
Kommentare	L. Waagbalken: 31,1 cm; H. Gewicht: 11,4 cm; B. Gewicht: 7 cm:
Literatur	Allison 2006, 235 Kat. 1778
Inventarnummer(n)	Pompeji Inv. 5569

Appendix I

Insula del Menandro (I 10) –
Nicht inventarisierte Funde während der Grabungen unter Maiuri 1926–1932

Allison Nr.[1]	Haus	Raum	Anzahl	Objekt	Material	Funktion
1	I, 10, 1	1	1	Angel-Beschlag	Eisen	Tür- und Möbelteile
2	I, 10, 1	1	1	Türgriff	Eisen	Tür- und Möbelteile
3	I, 10, 1	1	10	Nägel	Eisen	Diverse Objekte
6	I, 10, 1	1	1	Gefäß	Glas	Gefäß
7	I, 10, 1	2	1	Krug (Urceus)	Keramik	Gefäß
9	I, 10, 1	2	1	Lampe	Ton	Leuchtmittel
11	I, 10, 1	3	1	Fragment	Glas	Gefäß
13	I, 10, 1	3	1	Mortarium	Keramik	Gefäß
14	I, 10, 1	3	1	Amphora/Lagerkrug	Keramik	Gefäß
15	I, 10, 1	3	1	Gefäß	Keramik	Gefäß
16	I, 10, 1	3	1	Deckel	Keramik	Gefäß
17	I, 10, 1	3	10	Fragmente	Glas	Gefäß
22	I, 10, 1	3	1	Messer-Fragment (ronciglio)	Eisen	Werkzeug und Gerät
26	I, 10, 1	3	1WA	Webgewicht	Ton	Gewichte
32	I, 10, 1	5	10	Nagel	Eisen	Diverse Objekte
33	I, 10, 1	5	2	Griffe	Eisen	Werkzeug und Gerät
34	I, 10, 1	5	1	Relief	Terrakotta	Skulptur
36	I, 10, 1	5	6	Gefäße	Keramik	Gefäß
40	I, 10, 1	5	1	Deckel	Keramik	Gefäß
50	I, 10, 1	OG	1	Gewicht	Marmor	Gewichte
58	I, 10, 2–3	6	1	Amphora	Keramik	Gefäß
64	I, 10, 2–3	7	1	Flasche (bottiglia)	Glas	Gefäß
65	I, 10, 2–3	7 o. 8	1	Handmühle (mulina)	Stein	Gefäß
66	I, 10, 2–3	7 o. 8	1	Deckel (chiusino)	Keramik	Möbel
67	I, 10, 2–3	7 o. 8	1	Amphora	Keramik	Gefäß
68	I, 10, 2–3	7 o. 8	2	Webgewicht	Ton	Gewichte
71	I, 10, 2–3	OG	1	Monopodiums-fragment	Travertin	Skulptur
72	I, 10, 2–3	OG	1	Tischfragment	Marmor	Möbel
75	I, 10, 2–3	OG	1	Amphora	Keramik	Gefäß
76	I, 10, 2–3	OG	1	Krug (Urceus)	Keramik	Gefäß
78	I, 10, 2–3	OG	1	Gefäß	Keramik	Gefäß
81	I, 10, 2–3	OG	1	Becher (tazzina)	Glas	Gefäß
83	I, 10, 2–3	OG	1	Schloss und Schließ-bolzen	Bronze und Eisen	Tür- und Möbelteile
84	I, 10, 2–3	OG	1	Kanne (Oinochoe)	Keramik	Gefäß
85	I, 10, 2–3	OG	1	Handmühle Fragment	Stein	Gefäß
86	I, 10, 2–3	OG	1	Gewicht	Marmor	Gewichte
87	I, 10, 2–3	OG	1	Horn einer Ziege	Horn	Diverse Objekte
93	I, 10, 2–3	OG	1	Münze	Bronze	Münze
94	I, 10, 2–3	OG	1	Ring-Griff	Bronze	Diverse Objekte
97	I, 10, 2–3	OG	1	Schale (frutteria)	Keramik	Gefäß

1 Katalognummer bei Allison 2006.

Anmerkung: Die bei Allison 2006 verwendeten Termini wurden hier bestmöglich ins Deutsche übersetzt. In den Fällen, an denen die Übersetzung nicht eindeutig möglich war und/oder das Objekt nicht vorlag, wurde der englische oder italienische Originalbegriff belassen.

https://doi.org/10.1515/9783110788075-007

Allison Nr.	Haus	Raum	Anzahl	Objekt	Material	Funktion
98	I, 10, 2–3	OG	1	Gefäß	Keramik	Gefäß
99	I, 10, 2–3	OG	1	Becher	Keramik	Gefäß
100	I, 10, 2–3	OG	1	Krug (oleare)	Keramik	Gefäß
101	I, 10, 2–3	OG	1	Krug (olla)	Keramik	Gefäß
102	I, 10, 2–3	OG	3	Deckel	Keramik	Gefäß
107	I, 10, 2–3	OG	1	Basis	Marmor	Skulptur
108	I, 10, 2–3	OG	4	Lampe	Ton	Leuchtmittel
57i	I, 10, 2–3	OG	1	Fragment	Marmor	Skulptur
130	I, 10, 4	B	1	Türangel	Bronze	Tür- und Möbelteile
131	I, 10, 4	B	10	Nagel	Bronze	Diverse Objekte
132	I, 10, 4	B	1	Griff	Eisen	Tür- und Möbelteile
133	I, 10, 4	B	1	Amphora	Keramik	Gefäß
146	I, 10, 4	1	1	Griff	Bronze	Tür- und Möbelteile
147	I, 10, 4	1	1	Schloss	Eisen	Tür- und Möbelteile
166	I, 10, 4	2	1	Schloss	Eisen	Tür- und Möbelteile
168	I, 10, 4	2	2	Schlossfragmente	Eisen	Tür- und Möbelteile
169	I, 10, 4	2	5	Schlossfragmente	Bronze	Tür- und Möbelteile
170	I, 10, 4	2	1	Gefäß	Keramik	Gefäß
177	I, 10, 4	2	1	Türangel	Eisen	Tür- und Möbelteile
182	I, 10, 4	5	2	Nagel	Bronze	Diverse Objekte
183	I, 10, 4	5	1	Schale	Keramik	Gefäß
184	I, 10, 4	5	2	Deckel	Keramik	Gefäß
185	I, 10, 4	5	1	Schwarz polierter Stein	Stein	Diverse Objekte
189	I, 10, 4	5	1	Gefäß	Keramik	Gefäß
190	I, 10, 4	5	1	Deckel	Keramik	Gefäß
198	I, 10, 4	8	1	Nagel	Bronze	Diverse Objekte
200	I, 10, 4	8	1	Schale	Keramik	Gefäß
201	I, 10, 4	8	2	Webgewicht	Ton	Gewichte
202	I, 10, 4	8	1	Grappa	Bronze	Gefäß
204	I, 10, 4	10	4	Griff	Eisen	Tür- und Möbelteile
205	I, 10, 4	10	1	Schloss	Bronze	Tür- und Möbelteile
206	I, 10, 4	10	1	Schloss	Bronze	Tür- und Möbelteile
207	I, 10, 4	10	5	Schlossfragmente	Bronze	Tür- und Möbelteile
208	I, 10, 4	10	5	Überreste	Bronze	Gefäß
209	I, 10, 4	10	1	Aspione	Eisen	Werkzeuge und Geräte
210	I, 10, 4	10	10	Nagel	Bronze	Diverse Objekte
211	I, 10, 4	10	2	Lamina Stücke	Bronze	Tür- und Möbelteile
212	I, 10, 4	10	1	Webgewicht	Ton	Gewichte
213	I, 10, 4	10	1	Gefäßfuß	Bronze	Gefäß
216	I, 10, 4	C	1	Nagel	Bronze	Diverse Objekte
217	I, 10, 4	C	10	Nagel	Eisen	Diverse Objekte
220	I, 10, 4	C	1	Messer (coltello)	Eisen	Werkzeuge und Geräte
222	I, 10, 4	C	1	Fliese	Marmor	Diverse Objekte
251	I, 10, 4	C	1	Grifffragment	Bronze	Tür- und Möbelteile
254	I, 10, 4	C	1	Schloss	Eisen	Tür- und Möbelteile
256	I, 10, 4	C	1	Schloss	Eisen	Tür- und Möbelteile
259	I, 10, 4	C	5	Schlüssel u. Kettenfragment	Eisen	Diverse Objekte
263	I, 10, 4	C	10	Podest	Holz	Möbel
264	I, 10, 4	C	1	Handmühle	Stein	Gefäß
265	I, 10, 4	C	1	Amphora	Keramik	Gefäß
266	I, 10, 4	C	1	Platte	Keramik	Gefäß
267	I, 10, 4	C	1	Gefäß	Keramik	Gefäß
268	I, 10, 4	C	1	Becher (coppa)	Keramik	Gefäß
273	I, 10, 4	C	5	Lamina Stücke	Eisen	Diverse Objekte

Allison Nr.	Haus	Raum	Anzahl	Objekt	Material	Funktion
275	I, 10, 4	C	1	Amphora	Keramik	Gefäß
276	I, 10, 4	C	2	Schlossfragmente	Bronze	Tür- und Möbelteile
277	I, 10, 4	C	10	Fragmente	Eisen	Diverse Objekte
278	I, 10, 4	C	1	Batzen	Blei	Diverse Objekte
284	I, 10, 4	11	1	Krug	Glas	Gefäß
288	I, 10, 4	12	1	Becher	Keramik	Gefäß
289	I, 10, 4	13	10	Möbelbeschlag	Eisen	Tür- und Möbelteile
290	I, 10, 4	13	1	Antefix Gorgo	Terrakotta	Skulptur
303	I, 10, 4	16	1	Schloss	Bronze	Tür- und Möbelteile
304	I, 10, 4	16	1	Schloss	Eisen	Tür- und Möbelteile
309	I, 10, 4	16	1	Ring-Griff	Bronze	Diverse Objekte
322	I, 10, 4	18	1	Türangel	Bronze	Tür- und Möbelteile
325	I, 10, 4	18	2	Griff	Bronze	Tür- und Möbelteile
328	I, 10, 4	18	1	Möbelfuß	Bronze	Tür- und Möbelteile
329	I, 10, 4	18	2	Tischbein	Bronze	Tür- und Möbelteile
330	I, 10, 4	18	1	Blätter (foglietta)	Bronze	Gefäß
333	I, 10, 4	18	2	Teil	Knochen	Tür- und Möbelteile
334	I, 10, 4	18	10	Möbelbeschläge	Knochen	Tür- und Möbelteile
335	I, 10, 4	18	1	Guardispigolo	Bronze	Tür- und Möbelteile
342	I, 10, 4	19	1	Karbonisierte Kleidung	Stoff	Andere Rückstände
344	I, 10, 4	21	3	Ritieni ad occhio	Bronze	Diverse Objekte
345	I, 10, 4	21	1	Oberfläche	Glaspaste (?)	Andere Rückstände
346	I, 10, 4	21	10	Blaues Pulver	unbekannt	Andere Rückstände
351	I, 10, 4	21	1	Ring	Bronze	Diverse Objekte
356	I, 10, 4	21	1	Becherfragment	Glas	Gefäß
357	I, 10, 4	21	2	Deckel	Keramik	Gefäß
358	I, 10, 4	21	1	Gewicht	Blei	Gewicht
367	I, 10, 4	22	1	Deckel	Keramik	Gefäß
368	I, 10, 4	23	1	Haufen Kalkstein	Kalkstein	Baumaterial
375	I, 10, 4	47	4	Nagel	Eisen	Diverse Objekte
378	I, 10, 4	26		Gefäß	Keramik	Gefäß
379	I, 10, 4	26	2	Fragment	Marmor	Skulptur
380	I, 10, 4	27	2	Gefäß	Keramik	Gefäß
381	I, 10, 4	27	2	Haufen Asche und Kohle	Asche	Diverse Objekte
382	I, 10, 4	27	10	Amphorafragmente	Keramik	Gefäß
383	I, 10, 4	28	1	Haufen verbranntes Material	unbekannt	Diverse Objekte
384	I, 10, 4	28	1	Türangel	Eisen	Tür- und Möbelteile
388	I, 10, 4	28	1	Axtkopf	Eisen	Werkzeuge und Geräte
389	I, 10, 4	28	2	Webgewicht	Ton	Gewichte
390	I, 10, 4	A	1	Kohlebecken	Eisen	Mobiliar
393	I, 10, 4	A	1	Kasserole	Bronze	Gefäß
395	I, 10, 4	A	1	Broccaletto	Bronze	Gefäß
397	I, 10, 4	B	1	Mortaio	Bronze	Gefäß
398	I, 10, 4	B	1	fruttiera	Bronze	Gefäß
399	I, 10, 4	B	1	Kanne (Olpe)	Bronze	Gefäß
401	I, 10, 4	B	10	Amphora	Keramik	Gefäß
402	I, 10, 4	B	10	Ziegelfragmente	Terrakotta	Baumaterial
403	I, 10, 4	B	4	Ziegel	Terrakotta	Baumaterial
404	I, 10, 4	B	1	Kiste	Holz	Möbel
405	I, 10, 4	B	1	Lamina Stücke	Silber	Diverse Objekte
457	I, 10, 4	B	1	Kästchen	Holz	Behälter und Beschläge
485	I, 10, 4	B	1	Kiste	Holz	Möbel
507	I, 10, 4	B	1	Schloss	Eisen	Tür- und Möbelteile
516	I, 10, 4	B	10	Lamina Stücke	Eisen	Diverse Objekte

Allison Nr.	Haus	Raum	Anzahl	Objekt	Material	Funktion
517	I, 10, 4	B	1	Nagel	Bronze	Diverse Objekte
518	I, 10, 4	B	1	Nagel	Bronze	Diverse Objekte
522	I, 10, 4	B	1	Amphoretta	Bronze	Gefäß
525	I, 10, 4	B	1	Kanne (Oinochoe)	Bronze	Gefäß
533	I, 10, 4	B	10	Gefäß	Keramik	Gefäß
549	I, 10, 4	DEFG	1	Amphorahals	Keramik	Gefäß
550	I, 10, 4	DEFG	10	Fragmente	Keramik	Gefäß
551	I, 10, 4	DEFG	1	Amphorahals	Keramik	Gefäß
552	I, 10, 4	DEFG	1	Amphora	Keramik	Gefäß
553	I, 10, 4	DEFG	1	Fragmente	Bronze	Diverse Objekte
554	I, 10, 4	DEFG	1	Fragmente	Bronze	Diverse Objekte
567	I, 10, 4	P1	1	Fragmente	Kleidung	Andere Rückstände
579	I, 10, 4	P1	10	Gefäßfragmente	Keramik	Gefäß
580	I, 10, 4	P1	10	Gefäßfragmente	Glas	Gefäß
585	I, 10, 4	P1	10	Fragmente	Bronze	Diverse Objekte
587	I, 10, 4	P	1	Haufen Baumaterial	Baumaterial	Baumaterial
591	I, 10, 4	P2	1	Gefäßfragment	Glas	Gefäß
592	I, 10, 4	P2	1	Amphora	Keramik	Gefäß
593	I, 10, 4	P2	1	Amphorafragment	Keramik	Gefäß
594	I, 10, 4	P2	1	Amphora	Keramik	Gefäß
595	I, 10, 4	P2	1	Amphora	Keramik	Gefäß
597	I, 10, 4	34	1	Griff	Eisen	Tür- und Möbelteile
602	I, 10, 4	34	1	Plättchen (cuscinetto)	Bronze	Diverse Objekte
604	I, 10, 4	34	2	Ring	Bronze	Diverse Objekte
606	I, 10, 4	34	1	Kette (barbazzale)	Eisen	Diverse Objekte
607	I, 10, 4	34	2	Haken	Eisen	Diverse Objekte
608	I, 10, 4	34	1	Nagel	Eisen	Diverse Objekte
609	I, 10, 4	34	1	Stab	Eisen	Diverse Objekte
611	I, 10, 4	34	1	Haken	Bronze	Diverse Objekte
612	I, 10, 4	34	2	Anhänger	Bronze	Schmuck
615	I, 10, 4	34	1	Nagel	Bronze	Diverse Objekte
616	I, 10, 4	34	1	Nagel	Bronze	Diverse Objekte
617	I, 10, 4	34	1	Griff	Bronze	Tür- und Möbelteile
619	I, 10, 4	34	2	Stab	Eisen	Diverse Objekte
620	I, 10, 4	34	1	Haken	Eisen	Diverse Objekte
621	I, 10, 4	34	10	Fragmente	Eisen	Diverse Objekte
622	I, 10, 4	34	3	Glocken	Bronze	Diverse Objekte
626	I, 10, 4	34	10	Fragmente	Eisen	Diverse Objekte
628	I, 10, 4	34	10	Fragment	Keramik	Gefäß
633	I, 10, 4	34	2	Gefäß	Keramik	Gefäß
634	I, 10, 4	34	2	Amphora	Keramik	Gefäß
635	I, 10, 4	34	1	Handmühle Fragment	Stein	Gefäß
636	I, 10, 4	34	1	Gefäß	Keramik	Gefäß
638	I, 10, 4	34	1	Schlossplatte	Bronze	Tür- und Möbelteile
639	I, 10, 4	34	1	Lochplatte	Bronze	Tür- und Möbelteile
640	I, 10, 4	29	1	Amphora	Keramik	Gefäß
641	I, 10, 4	31	10	Fragment	Keramik	Gefäß
643	I, 10, 4	OG	1	Amphora beschriftet	Keramik	Gefäß
644	I, 10, 4	20	1	Schloss	Eisen	Tür- und Möbelteile
649	I, 10, 4	35	1	Schlossplatte	Eisen	Tür- und Möbelteile
650	I, 10, 4	35	10	Werkzeug	Eisen	Werkzeuge und Geräte
651	I, 10, 4	35	10	Nagel	Eisen	Diverse Objekte
652	I, 10, 4	35	1	Krug (Urceus)	Keramik	Gefäß
653	I, 10, 4	35	1	Amphora	Keramik	Gefäß
654	I, 10, 4	35	1	Gefäß	Keramik	Gefäß
655	I, 10, 4	35	1	Amphora	Keramik	Gefäß
656	I, 10, 4	35	1	Amphora	Keramik	Gefäß

Allison Nr.	Haus	Raum	Anzahl	Objekt	Material	Funktion
663	I, 10, 4	35	1	Lampe	Ton	Leuchtmittel
664	I, 10, 4	35	1	Kästchen	Holz	Behälter und Beschläge
665	I, 10, 4	35	10	Teile	Bronze u. Eisen	Tür- und Möbelteile
666	I, 10, 4	35	1	Lamina Stücke	Bronze	Diverse Objekte
677	I, 10, 4	36	1	Nadel (ago crinale)	Bronze	Werkzeuge und Geräte
678	I, 10, 4	36	1	Amphorafuß	Keramik	Gefäß
680	I, 10, 4	37	1	Dreifuß	Eisen	Möbel
682	I, 10, 4	37	1	Basis	Marmor	Skulptur
683	I, 10, 4	37	1	Fragment	Marmor	Möbel
684	I, 10, 4	37	1	Amphora	Keramik	Gefäß
686	I, 10, 4	37	1	Amphora	Keramik	Gefäß
691	I, 10, 4	37	2	Ring	Bronze	Diverse Objekte
699	I, 10, 4	38	1	Schließbolzen	Bronze	Tür- und Möbelteile
700	I, 10, 4	38	1	Amphora	Keramik	Gefäß
701	I, 10, 4	38	1	Gefäß	Keramik	Gefäß
702	I, 10, 4	38	1	Pommel (pomettino)	Bronze	Diverse Objekte
720	I, 10, 4	41	1	Handmühle	Stein	Gefäß
721	I, 10, 4	41	1	Bett	Holz	Möbel
722	I, 10, 4	41	1	Kiste	Holz	Möbel
732	I, 10, 4	41	3	Krug (oleare)	Keramik	Gefäß
733	I, 10, 4	41	1	Schale (scodella)	Keramik	Gefäß
734	I, 10, 4	41	2	Becher (pignattine)	Keramik	Gefäß
735	I, 10, 4	41	1	Griff	Knochen	Werkzeuge und Geräte
736	I, 10, 4	41	1	Lochplatte (boss)	Knochen	Behälter und Beschläge
738	I, 10, 4	41	1	Kasserole	Bronze	Gefäß
741	I, 10, 4	41	1	Strigilis	Bronze	Werkzeuge und Geräte
742	I, 10, 4	41	1	Strigilis	Bronze	Werkzeuge und Geräte
750	I, 10, 4	41	1	Hacke	Eisen	Werkzeuge und Geräte
751	I, 10, 4	41	1	Gewicht	Marmor	Gewichte
752	I, 10, 4	41	10	Türbeschlag	Eisen	Tür- und Möbelteile
754	I, 10, 4	41	2	Krug (oleare)	Keramik	Gefäß
755	I, 10, 4	41	2	Behälter (pentole)	Keramik	Gefäß
756	I, 10, 4	41	3	Deckel	Keramik	Gefäß
760	I, 10, 4	41	1	Deckel	Keramik	Gefäß
761	I, 10, 4	41	1	Gitter	Eisen	Werkzeuge und Geräte
762	I, 10, 4	41	3	Hacke	Eisen	Werkzeuge und Geräte
764	I, 10, 4	41	1	Hacke	Eisen	Werkzeuge und Geräte
765	I, 10, 4	41	1	Basis	Marmor	Skulptur
767	I, 10, 4	41	1	Strohhaufen	Stroh	Andere Rückstände
768	I, 10, 4	41	1	Hacke	Eisen	Werkzeuge und Geräte
771	I, 10, 4	41	3	Nagel	Bronze	Diverse Objekte
782	I, 10, 4	41	1	Säule (pilastro)	Marmor	Skulptur
783	I, 10, 4	41	1	Handmühle (macina)	Stein	Gefäß
785	I, 10, 4	41	1	Schloss	Eisen	Tür- und Möbelteile
786	I, 10, 4	41	1	Dreifuß	Eisen	Möbel
787	I, 10, 4	41	1	Schloss	Eisen	Tür- und Möbelteile
789	I, 10, 4	41	1	Kanne (Oinochoe)	Bronze	Gefäß
793	I, 10, 4	41	2	Seemuschel	Muschel	Diverse Objekte
794	I, 10, 4	42	1	Krug (oleare)	Keramik	Gefäß
795	I, 10, 4	42	2	Amphora	Keramik	Gefäß
797	I, 10, 4	43	1	Schlüssel	Eisen	Tür- und Möbelteile
799	I, 10, 4	43	1	Ring (sealring)	Bronze	Schmuck
800	I, 10, 4	43	1	Bett	Holz	Möbel
802	I, 10, 4	43	1	Tasche/Sack	Leder	Andere Rückstände
809	I, 10, 4	43	1	Ring	Bronze	Schmuck
814	I, 10, 4	43	1	Ringgriff	Bronze	Tür- und Möbelteile

Allison Nr.	Haus	Raum	Anzahl	Objekt	Material	Funktion
815	I, 10, 4	43	1	Kiste	Holz	Möbel
816	I, 10, 4	43	1	Schlossplatte	Bronze (?)	Tür- und Möbelteile
817	I, 10, 4	43	1	Sciva	Eisen	Tür- und Möbelteile
828	I, 10, 4	43	1	Topf (abbeveratoio)	Keramik	Gefäß
829	I, 10, 4	43	1	Balkenwaage (stadera)	Bronze	Gewichte
842	I, 10, 4	43	1	Gerät	Eisen	Werkzeuge und Geräte
844	I, 10, 4	43	1	Messer (coltello)	Eisen	Werkzeuge und Geräte
845	I, 10, 4	43	6	Roncigli	Eisen	Werkzeuge und Geräte
846	I, 10, 4	43	1	Meißel	Eisen	Werkzeuge und Geräte
847	I, 10, 4	43	2	Dolche	Eisen	Werkzeuge und Geräte
848	I, 10, 4	43	1	Piastra	Eisen	Diverse Objekte
849	I, 10, 4	43	1	Sciva	Eisen	Tür- und Möbelteile
850	I, 10, 4	43	2	Stangen	Eisen	Diverse Objekte
851	I, 10, 4	43	10	Nägel	Eisen	Diverse Objekte
853	I, 10, 4	43	1	Schloss	ronze	Tür- und Möbelteile
854	I, 10, 4	43	7	Roncigli	Eisen	Werkzeuge und Geräte
857	I, 10, 4	43	1	Lampe	Bronze	Leuchtmittel
859	I, 10, 4	43	1	Ronciglio	Eisen	Werkzeuge und Geräte
860	I, 10, 4	43	1	Meißel	Eisen	Werkzeuge und Geräte
865	I, 10, 4	44	1	Handmühlenfragment	Stein	Gefäß
866	I, 10, 4	44	1	Sandhaufen	Sand	Baumaterial
867	I, 10, 4	44	1	Puteal	Terrakotta	Möbel
868	I, 10, 4	44	6	Amphora	Keramik	Gefäß
869	I, 10, 4	44	1	Steinhaufen	Stein	Baumaterial
871	I, 10, 4	44	1	Steinhaufen	Stein	Baumaterial
872	I, 10, 4	45	1	Gefäß	Keramik	Gefäß
873	I, 10, 4	45	1	Gewicht	Marmor	Gewicht
874	I, 10, 4	45	1	Mörserfragment	Marmor	Gefäß
875	I, 10, 4	45	1	Puteal	Terrakotta	Möbel
876	I, 10, 4	45	2	Gefäß	Keramik	Gefäß
881	I, 10, 4	OG	2	Gefäß (fritilli)	Keramik	Gefäß
883	I, 10, 4	OG	1	Lampe	Ton	Leuchtmittel
884	I, 10, 4	OG	1	Deckel	Keramik	Gefäß
891	I, 10, 4	OG	1	Griffe	Eisen	Werkzeug und Gerät
892	I, 10, 4	OG	3	Nägel	Bronze	Diverse Objekte
893	I, 10, 4	OG	4	Nägel	Eisen	Diverse Objekte
896	I, 10, 4	OG	2	Eisen	Keramik	Gewicht
897	I, 10, 4	OG	1	Beckenfragment (bacinella)	Marmor	Gefäß
906	I, 10, 4	OG	1	Hacke	Eisen	Werkzeuge und Geräte
907	I, 10, 4	OG	1	Lampe	Ton	Leuchtmittel
913	I, 10, 4	OG	1	Gefäß	Keramik	Gefäß
914	I, 10, 4	OG	1	Fragment	Keramik	Gefäß
915	I, 10, 4	OG	1	Nägel	Bronze	Diverse Objekte
916	I, 10, 4	OG	1	Streifen (bandella)	Eisen	Diverse Objekte
919	I, 10, 4	OG	1	Basis	Marmor	Skulptur
920	I, 10, 4	OG	1	Fragment	Marmor	Diverse Objekte
923	I, 10, 4	OG	1	Möbelfuß	Bronze	Tür- und Möbelteile
932	I, 10, 4	OG	1	Griff	Bronze	Tür- und Möbelteile
933	I, 10, 4	OG	10	Nägel	Eisen	Diverse Objekte
936	I, 10, 4	OG	1	Fibula	Bronze	Broschen und Verschlüsse
937	I, 10, 4	OG	4	Teile	Bronze	Diverse Objekte
938	I, 10, 4	OG	5	Ringe	Bronze	Diverse Objekte
939	I, 10, 4	OG	1	Pinzette	Bronze	Werkzeuge und Geräte
945	I, 10, 4	OG	1	Schloss	Eisen	Tür- und Möbelteile
955	I, 10, 4	OG	1	Lamina	Eisen	Diverse Objekte

Allison Nr.	Haus	Raum	Anzahl	Objekt	Material	Funktion
957	I, 10, 4	OG	1	Gefäß	Keramik	Gefäß
958	I, 10, 4	OG	1	Amphora	Keramik	Gefäß
960	I, 10, 4	OG	1	Möbelbein	Eisen	Möbelteile
961	I, 10, 4	OG	1	Amphora	Keramik	Gefäß
962	I, 10, 4	OG	1	Gewicht	Ton	Gewichte
963	I, 10, 4	OG	5	Teile	Eisen	Tür- und Möbelteile
965	I, 10, 4	OG	1	Münze	Bronze	Münze
973	I, 10, 4	OG	1	Schloss	Eisen	Tür- und Möbelteile
975	I, 10, 4	OG	1	Fragment	Stein	Skulptur
977	I, 10, 4	OG	1	Amphora	Keramik	Gefäß
982	I, 10, 4	OG	1	Axtkopf	Eisen	Werkzeuge und Geräte
631i – 631xvii	I, 10, 4	OG	17	Amphora	Keramik	Gefäß
645i-vi	I, 10, 4	OG	6	Amphora	Keramik	Gefäß
885i-ii	I, 10, 4	OG	2	Fragment	Marmor	Skulptur
931a	I, 10, 4	OG	1	Krug (oliarolo)	Keramik	Gefäß
985	I, 10, 6	I, 10, 6	1	Basis	Marmor	Skulptur
986	I, 10, 6	I, 10, 6	1	Basis	Marmor	Skulptur
987	I, 10, 6	I, 10, 6	3	Unterbau (monopodii)	Marmor	Skulptur
989	I, 10, 6	I, 10, 6	1	Basis	Travertin	Skulptur
991	I, 10, 6	I, 10, 6	1	Basis	Marmor	Skulptur
992	I, 10, 6	I, 10, 6	1	Basis	Marmor	Skulptur
996	I, 10, 6	6A	1	Krug (oleare)	Keramik	Gefäß
997	I, 10, 6	6A	1	Schale (scodella)	Keramik	Gefäß
998	I, 10, 6	6A	2	Deckel	Keramik	Gefäß
1000	I, 10, 6	6A	1	Unterbau (monopodii)	Marmor	Skulptur
1001	I, 10, 6	6A	1	Basis	Travertin	Skulptur
1002	I, 10, 6	6A	1	Basis	Marmor	Skulptur
1003	I, 10, 6	6A	4	Teller (piatti)	Keramik	Gefäß
1004	I, 10, 6	6A	1	Krug (olla)	Keramik	Gefäß
1005	I, 10, 6	6A	3	Becher (pignattini)	Keramik	Gefäß
1006	I, 10, 6	6A	1	Beckenfragment (bacinello)	Keramik	Gefäß
1007	I, 10, 6	6A	1	Krug (Oinochoe/ Urceus)	Keramik	Gefäß
1008	I, 10, 6	6A	2	Amphora/Lagergefäß	Keramik	Gefäß
1009	I, 10, 6	6A	1	Amphora/Lagergefäß	Keramik	Gefäß
1010	I, 10, 6	6A	1	Mortarium (pelvi)	Keramik	Gefäß
1011	I, 10, 6	6A	3	Deckel	Keramik	Gefäß
1012	I, 10, 6	6A	1	Lampe	Ton	Leuchtmittel
1015	I, 10, 7	F	1	Schloss	Eisen	Tür- und Möbelteile
1016	I, 10, 7	F	2	Haken (ganci)	Eisen	Diverse Objekte
1017	I, 10, 7	F	2	Griffe	Eisen	Werkzeug und Gerät
1018	I, 10, 7	F	1	Schlüssel	Eisen	Tür- und Möbelteile
1019	I, 10, 7	F	1	Schlüssel	Eisen	Tür- und Möbelteile
1020	I, 10, 7	F	1	Tür-Teil (zeccola)	Eisen	Tür- und Möbelteile
1021	I, 10, 7	F	1	Zeccola-Fragment	Eisen	Tür- und Möbelteile
1022	I, 10, 7	F	28	Dübel	Eisen	Diverse Objekte
1023	I, 10, 7	F	10	Nägel	Eisen	Diverse Objekte

Allison Nr.	Haus	Raum	Anzahl	Objekt	Material	Funktion
1029	I, 10, 7	1	1	Kanne (Oinochoe)	Keramik	Gefäß
1030	I, 10, 7	1	1	Krug (oleare)	Keramik	Gefäß
1031	I, 10, 7	1	1	Hacke (zappa)	Eisen	Werkzeuge und Geräte
1032	I, 10, 7	1	1	Axtkopf	Eisen	Werkzeuge und Geräte
1034	I, 10, 7	2	1	Kanne (olpe/lagena)	Bronze	Gefäß
1035	I, 10, 7	2	1	Becher (pignattini)	Keramik	Gefäß
1038	I, 10, 7	2	1	Krug (Urceus)	Keramik	Gefäß
1039	I, 10, 7	2	1	Topf (abbeveratoio)	Keramik	Gefäß
1043	I, 10, 7	2	1	Topf (abbeveratoio)	Keramik	Gefäß
1050	I, 10, 7	2	2	Lochplatten (bosses)	Unbekannt	Tür- und Möbelteile
1051	I, 10, 7	3	1	Pedestal	Marmor	Skulptur
1052	I, 10, 7	3	1	Tondo	Marmor	Skulptur
1056	I, 10, 7	3	1	Kiste	Holz	Möbel
1058	I, 10, 7	3	1	Band	Bronze	Tür- und Möbelteile
1059	I, 10, 7	3	1	Kiste	Holz	Möbel
1076	I, 10, 7	3	1	Flasche (Unguentarium)	Glas	Gefäß
1077	I, 10, 7	3	1	Flasche (Unguentarium)	Glas	Gefäß
1078	I, 10, 7	3	10	Fragmente	Glas	Gefäß
1079	I, 10, 7	3	1	Flasche (Unguentarium)	Glas	Gefäß
1081	I, 10, 7	3	1	Kanne (Oinochoe)	Keramik	Gefäß
1082	I, 10, 7	3	1	Kanne	Keramik	Gefäß
1083	I, 10, 7	3	2	Krug (oleare)	Keramik	Gefäß
1084	I, 10, 7	3	1	Messer (coltello)	Eisen	Werkzeuge und Geräte
1100	I, 10, 7	3	10	Fragmente	Eisen	Diverse Objekte
1102	I, 10, 7	3	1	Regal (no. 3)	Holz	Möbel
1104	I, 10, 7	3	1	Schlossplatte	Bronze	Tür- und Möbelteile
1108	I, 10, 7	3	2	Ringgriffe	Bronze	Tür- und Möbelteile
1111	I, 10, 7	3	1	Mortar (mortaio)	Marmor	Gefäß
1112	I, 10, 7	3	1	Regal (no. 2)	Holz	Möbel
1113	I, 10, 7	3	10	Ornamente	Knochen	Div. Dekoration und Teile
1129	I, 10, 7	3	1	Regal (no. 1)	Holz	Möbel
1130	I, 10, 7	3	1	Gewicht	Stein	Gewichte
1132	I, 10, 7	3	1	Flasche (boccettina)	Glas	Gefäß
1133	I, 10, 7	3	1	Gefäß (vasettino)	Keramik	Gefäß
1137	I, 10, 7	3	1	Deckel	Keramik	Gefäß
1143	I, 10, 7	3	1	Laterne	Bronze	Leuchtmittel
1150	I, 10, 7	5	1	Amphora (amphoretta)	Bronze	Gefäß
1163	I, 10, 7	6	1	Amphorafragment	Keramik	Gefäß
1164	I, 10, 7	6	1	Amphorafragment	Keramik	Gefäß
1165	I, 10, 7	6	1	Lampe	Ton	Leuchtmittel
1167	I, 10, 7	6	1	Deckel	Keramik	Gefäß
1168	I, 10, 7	6	1	Lampe	Ton	Leuchtmittel
1174	I, 10, 7	7	1	Gegengewicht	Bronze	Gewichte
1212	I, 10, 7	8	1	Möbelfuß	Eisen	Tür- und Möbelteile
1213	I, 10, 7	8	2	Nägel	Eisen	Diverse Objekte
1216	I, 10, 7	8	10	Lamina Stücke	Blei	Diverse Objekte
1219	I, 10, 7	8	1	Schaber (raschiatoio)	Eisen	Werkzeuge und Geräte
1220	I, 10, 7	8	1	Ronciglio	Eisen	Werkzeuge und Geräte
1221	I, 10, 7	8	1	Schaufel (pala)	Eisen	Werkzeuge und Geräte
1222	I, 10, 7	8	1	Spitze (point)	Eisen	Werkzeuge und Geräte
1225	I, 10, 7	8	2	Becher (pignattini)	Keramik	Gefäß
1226	I, 10, 7	8	1	Kelle (mestolo)	Eisen	Werkzeuge und Geräte
1231	I, 10, 7	9	1	Stange	Eisen	Diverse Objekte

Allison Nr.	Haus	Raum	Anzahl	Objekt	Material	Funktion
1232	I, 10, 7	9	1	Dübel	Bronze	Tür- und Möbelteile
1242	I, 10, 7	9	1	Kästchen	Holz	Behälter und Beschläge
1248	I, 10, 7	9	1	Sack	Stoff	Andere Rückstände
1252	I, 10, 7	10	3	Gefäße (vasettini)	Keramik	Gefäß
1254	I, 10, 7	10	1	Schere	Eisen	Werkzeuge und Geräte
1255	I, 10, 7	10	1	piccone	Eisen	Werkzeuge und Geräte
1256	I, 10, 7	10	10	Fragmente	Eisen	Diverse Objekte
1257	I, 10, 7	10	10	Nägel	Eisen	Diverse Objekte
1259	I, 10, 7	10	1	Regal/Kiste	Holz	Möbel
1271	I, 10, 7	10	1	Nagel	Bronze	Diverse Objekte
1277	I, 10, 7	10	6	Ringe	Bronze	Diverse Objekte
1285	I, 10, 7	10	1	Krug (brocche)	Eisen	Gefäß
1287	I, 10, 7	10	1	Krug (brocchetta)	Bronze	Gefäß
1290	I, 10, 7	10	2	Bottone u. cerchietto	unbekannt	Spinnwirtel, Perlen etc.
1291	I, 10, 7	10	1	Gefäße (vasettino)	Keramik	Gefäß
1292	I, 10, 7	10	1	Beckenfragment (vaschetta)	Stein	Gefäß
1297	I, 10, 7	10	4	Bimssteine	Stein	Werkzeuge und Geräte
1303	I, 10, 7	10	1	Compasso	Eisen	Werkzeuge und Geräte
1307	I, 10, 7	10	12	Scalpelli	Eisen	Werkzeuge und Geräte
1308	I, 10, 7	10	2	Scalpelli	Eisen	Werkzeuge und Geräte
1320	I, 10, 7	10	8	Utensilien	Eisen	Werkzeuge und Geräte
1321	I, 10, 7	10	3	Feilen	Eisen	Werkzeuge und Geräte
1322	I, 10, 7	10	1	Säge	Eisen	Werkzeuge und Geräte
1323	I, 10, 7	10	1	Zange	Eisen	Werkzeuge und Geräte
1324	I, 10, 7	10	1	Kelle (mestolo)	Eisen	Werkzeuge und Geräte
1325	I, 10, 7	10	5	Werkzeuge	Eisen	Werkzeuge und Geräte
1327	I, 10, 7	10	1	Hammer	Eisen	Werkzeuge und Geräte
1328	I, 10, 7	10	4	Feilen	Eisen	Werkzeuge und Geräte
1329	I, 10, 7	10	2	Roncole	Eisen	Werkzeuge und Geräte
1330	I, 10, 7	10	1	Griff	Eisen	Werkzeuge und Geräte
1331	I, 10, 7	10	6	Nägel	Eisen	Diverse Objekte
1332	I, 10, 7	10	1	Streifen (stecca)	Eisen	Diverse Objekte
1352	I, 10, 7	10	10	Teile	Eisen	Diverse Objekte
1353	I, 10, 7	10	1	Schloss	Eisen	Tür- und Möbelteile
1355	I, 10, 7	10	1	Gewicht	Marmor	Gewichte
1357	I, 10, 7	10	1	Gewicht	Marmor	Gewichte
1362	I, 10, 7	11	1	Kochgefäß (calderotto)	Bronze	Gefäß
1364	I, 10, 7	11	2	Mortarium (pelvis)	Keramik	Gefäß
1366	I, 10, 7	11	1	Becher (pignattine)	Keramik	Gefäß
1367	I, 10, 7	11	1	Deckel	Keramik	Gefäß
1370	I, 10, 7	11	1	Schale (scodella)	Keramik	Gefäß
1371	I, 10, 7	11	2	Krug (oleare)	Keramik	Gefäß
1372	I, 10, 7	12	1	Pergola	Holz	Möbel
1376	I, 10, 7	12	1	Handmühle (catillus)	Stein	Gefäß
1377	I, 10, 7	12	1	Rohr (pipe)	Terrakotta	Baumaterial
1378	I, 10, 7	12	1	Basis	Marmor	Skulptur
1380	I, 10, 7	12	1	Amphora	Keramik	Gefäß
1381	I, 10, 7	12	1	Amphora	Keramik	Gefäß
1382	I, 10, 7	12	1	Amphora	Keramik	Gefäß
1383	I, 10, 7	12	1	Krug (Urceus)	Keramik	Gefäß
1384	I, 10, 7	12	1	Amphora	Keramik	Gefäß
1388	I, 10, 7	OG	1	Mortarium (pelvis)	Keramik	Gefäß
1393	I, 10, 7	OG	2	Amphora	Keramik	Gefäß
1394	I, 10, 7	OG	1	Flasche (Unguentarium)	Glas	Gefäß

Allison Nr.	Haus	Raum	Anzahl	Objekt	Material	Funktion
1396	I, 10, 7	OG	1	Griff	Eisen	Tür- und Möbelteile
1397	I, 10, 7	OG	1	Krug (olla)	Keramik	Gefäß
1398	I, 10, 7	OG	1	Deckel	Keramik	Gefäß
1399	I, 10, 7	OG	1	Schwertfragment (spada)	Eisen	Werkzeuge und Geräte
1403	I, 10, 7	OG	10	Ornamente	Knochen	Div. Dekoration und Teile
1405	I, 10, 7	OG	10	Piastra Fragmente	Eisen	Werkzeuge und Geräte
1408	I, 10, 7	OG	1	Gefäß (fritillo)	Keramik	Gefäß
1409	I, 10, 7	OG	2	Topf (abbeveratoi)	Keramik	Gefäß
1410	I, 10, 7	OG	1	Lamina	Blei	Gefäß
1417	I, 10, 7	OG	10	Fragmente und Dübel	Bronze u. Eisen	Tür- und Möbelteile
1441	I, 10, 7	OG	1	Spiegel (specchio)	Bronze	Diverse Objekte
1468	I, 10, 7	OG	1	Fliese	Marmor	Diverse Objekte
1474	I, 10, 7	OG	1	Flasche	Glas	Gefäß
1475	I, 10, 7	OG	1	Schale	Glas	Gefäß
1498	I, 10, 7	OG	1	Gefäß (fritillo)	Keramik	Gefäß
1499	I, 10, 7	OG	3	Gefäß	Keramik	Gefäß
1500	I, 10, 7	OG	1	Deckel	Keramik	Gefäß
1502	I, 10, 7	OG	1	Kästchen	Holz	Behälter und Beschläge
1504	I, 10, 7	OG	1	Behältnis (theca)	Holz	Behälter und Beschläge
1530	I, 10, 7	OG	1	Amphora	Keramik	Gefäß
1531	I, 10, 7	OG	1	Amphora	Keramik	Gefäß
1532	I, 10, 7	OG	2	Amphorafragmente	Keramik	Gefäß
1533	I, 10, 7	OG	1	Krug	Keramik	Gefäß
1534	I, 10, 7	OG	3	Gefäßfuß	Keramik	Gefäß
1536	I, 10, 7	OG	2	Steine	Stein	Werkzeuge und Geräte
1537	I, 10, 7	OG	1	Spaten	Eisen	Werkzeuge und Geräte
1538	I, 10, 7	OG	2	Schaber (raschiatoio)	Eisen	Werkzeuge und Geräte
1539	I, 10, 7	OG	1	Meisel	Eisen	Werkzeuge und Geräte
1540	I, 10, 7	OG	1	Gitter (inferiata)	Eisen	Möbel
1541	I, 10, 7	OG	1	Griff	Eisen	Tür- und Möbelteile
1542	I, 10, 7	OG	1	Griff	Eisen	Tür- und Möbelteile
1544	I, 10, 7	OG	1	Schlossplatte	Bronze	Tür- und Möbelteile
1548	I, 10, 7	OG	1	Schloss	Eisen	Tür- und Möbelteile
1549	I, 10, 7	OG	1	Dreifuß	Eisen	Möbel
1552	I, 10, 7	OG	1	Kanne (Oinochoe)	Bronze	Gefäß
1557	I, 10, 7	OG	5	Fragmente	Glass	Gefäß
1565	I, 10, 7	OG	4	Amphora	Keramik	Gefäß
1566	I, 10, 7	OG	1	Deckel	Keramik	Gefäß
1568	I, 10, 7	OG	1	Schloss	Eisen	Tür- und Möbelteile
1569	I, 10, 7	OG	1	Hacke (picconcino)	Eisen	Werkzeuge und Geräte
1575	I, 10, 7	OG	10	Fragmente	Eisen	Tür- und Möbelteile
1580	I, 10, 7	OG	1	Lampe	Ton	Leuchtmittel
1584	I, 10, 7	OG	1	Lampe	Ton	Leuchtmittel
1586	I, 10, 8	a	4	Dübel	Eisen	Tür- und Möbelteile
1590	I, 10, 8	1	1	Mortariumsfragment	Stein	Gefäß
1594	I, 10, 8	1	1	Flasche (boccetta)	Glas	Gefäß
1595	I, 10, 8	1	5	Münzen	Bronze	Münze
1596	I, 10, 8	1	1	Handmühle Fragment	Stein	Gefäß
1598	I, 10, 8	1	1	Gewicht	Marmor	Gewichte
1600	I, 10, 8	1	2	Steine	Stein	Diverse Objekte
1607	I, 10, 8	1	1	Schloss	Eisen	Tür- und Möbelteile
1611	I, 10, 8	1	1	Krater	Keramik	Gefäß
1613	I, 10, 8	2		Gefäßfuß	Keramik	Gefäß
1614	I, 10, 8	2	1	Lampe	Ton	Leuchtmittel

Allison Nr.	Haus	Raum	Anzahl	Objekt	Material	Funktion
1615	I, 10, 8	2	1	Korb (canestro)	Flechtarbeit	Andere Rückstände
1620	I, 10, 8	3	1	Gefäß (vasettino)	Keramik	Gefäß
1621	I, 10, 8	3	1	Deckel	Keramik	Gefäß
1622	I, 10, 8	3	3	Fliese (blocchetti)	Stein	Diverse Objekte
1623	I, 10, 8	4	1	Kiste	Holz	Möbel
1624	I, 10, 8	4	1	Amphora	Keramik	Gefäß
1625	I, 10, 8	4	6	Nägel	Bronze	Tür- und Möbelteile
1626	I, 10, 8	4	3	Nägel	Bronze	Tür- und Möbelteile
1628	I, 10, 8	4	1	Gefäß	Keramik	Gefäß
1630	I, 10, 8	4	1	Fragment	Marmor	Diverse Objekte
1632	I, 10, 8	4	1	Nagel und Platte (piastrina)	Eisen	Diverse Objekte
1634	I, 10, 8	13	1	Kübel (vshetta)	Keramik	Gefäß
1635	I, 10, 8	13	2	Amphora	Keramik	Gefäß
1636	I, 10, 8	6	1	Amphora	Keramik	Gefäß
1637	I, 10, 8	6	1	Möbel	Holz	Möbel
1638	I, 10, 8	6	1	Unterbau	Bronze	Tür- und Möbelteile
1639	I, 10, 8	6	1	Unterbau	Bronze	Tür- und Möbelteile
1642	I, 10, 8	6	1	Möbel	Holz	Möbel
1643	I, 10, 8	6	1	Bett	Holz	Möbel
1645	I, 10, 8	6	1	Bein	Eisen	Tür- und Möbelteile
1650	I, 10, 8	8	1	Hacke (zappa)	Eisen	Werkzeuge und Geräte
1651	I, 10, 8	8	1	Amphora	Keramik	Gefäß
1652	I, 10, 8	8	1	Krug (oleare)	Keramik	Gefäß
1653	I, 10, 8	8	2	Becher (pignattine)	Keramik	Gefäß
1654	I, 10, 8	8	1	Boden (piano per fornello)	Keramik	Tür- und Möbelteile
1655	I, 10, 8	8	1	Mahlstein (pietra di mola)	Stein	Gefäß
1659	I, 10, 8	8	1	Amphora	Keramik	Gefäß
1660	I, 10, 8	8	1	Schale (scodella)	Keramik	Gefäß
1661	I, 10, 8	8	1	Kieselstein (ciottolo)	Stein	Diverse Objekte
1662	I, 10, 8	8	1	Gewicht	Marmor	Gewichte
1663	I, 10, 8	8	1	Basis	Marmor	Skulptur
1664	I, 10, 8	8	1	Muschel	Muschel	Diverse Objekte
1665	I, 10, 8	9	2	Krug (olla)	Keramik	Gefäß
1668	I, 10, 8	10	1	Kalksteinhaufen	Kalkstein	Baumaterial
1680	I, 10, 8	10	3	Amphora	Keramik	Gefäß
1681	I, 10, 8	10	1	Krug (oleare)	Keramik	Gefäß
1682	I, 10, 8	10	1	Rotes Pulver	Terrakotta	Baumaterial
1684	I, 10, 8	10	1	Schale oder Becken	Stein	Gefäß
1686	I, 10, 8	10	2	Amphorafragmente	Keramik	Gefäß
1688	I, 10, 8	10	10	Fragmente	Keramik	Gefäß
1689	I, 10, 8	12	1	Mörser und Stößel	Marmor	Gefäß
1691	I, 10, 8	12	2	Ringe und Schlaufe	Eisen	Diverse Objekte
1699	I, 10, 8	12		Amphora	Keramik	Gefäß
1700	I, 10, 8	12	9	Gefäß	Keramik	Gefäß
1701	I, 10, 8	12	1	Topf (abbeveratoio)	Keramik	Gefäß
1702	I, 10, 8	12	1	Deckel	Keramik	Gefäß
1704	I, 10, 8	12	1	Hammer (martello)	Eisen	Werkzeuge und Geräte
1705	I, 10, 8	12	1	Hacke (picconcino)	Eisen	Werkzeuge und Geräte
1706	I, 10, 8	12	1	Ponteruolo	Eisen	Werkzeuge und Geräte
1715	I, 10, 8	12	1	Lampe	Ton	Leuchtmittel
1727	I, 10, 8	12	2	Scheiben	Knochen	Diverse Objekte
1734	I, 10, 8	12	10	Fragmente	Knochen und Eisen	Diverse Objekte
1736	I, 10, 8	12	1	Gelbes Pulver	unbekannt	Andere Rückstände

Allison Nr.	Haus	Raum	Anzahl	Objekt	Material	Funktion
1738	I, 10, 8	12	10	Fragmente	Keramik	Gefäß
1743	I, 10, 8	12	1	Webgewicht	Ton	Gewichte
1746	I, 10, 9	–	2	Gewicht	Marmor	Gewichte
1747	I, 10, 9	–	1	Gewicht	Blei	Gewichte
1749	I, 10, 9	–	1	Amphora/Lagergefäß	Keramik	Gefäß
1750	I, 10, 9	–	1	Schale (scodella)	Keramik	Gefäß
1751	I, 10, 9	–	1	Teller	Keramik	Gefäß
1752	I, 10, 9	–	3	Deckel	Keramik	Gefäß
1753	I,10,10–11	–	1	Griff	Eisen	Tür- und Möbelteile
1755	I,10,10–11	–	1	Basis	Travertin	Skulptur
1756	I,10,10–11	–	1	Amphora/Lagergefäß	Keramik	Gefäß
1757	I,10,10–11	–	1	Webgewicht	Ton	Gewichte
1766	I,10,10–11	3	1	Amphora	Keramik	Gefäß
1769	I,10,10–11	7	2	Griff	Bronze	Tür- und Möbelteile
1770	I,10,10–11	7	1	Schließbolzen	Bronze und Eisen	Tür- und Möbelteile
1771	I,10,10–11	7	3	Teile	Bronze	Tür- und Möbelteile
1772	I,10,10–11	7	1	Gewicht	Marmor	Gewichte
1773	I,10,10–11	7	1	Gewicht	Marmor	Gewichte
1774	I,10,10–11	7	3	Gewicht	Marmor	Gewichte
1775	I,10,10–11	7	1	Gewicht	Blei	Gewichte
1776	I,10,10–11	7	1	Gewicht	Blei	Gewichte
1777	I,10,10–11	7	1	Gewicht	Stein	Gewichte
1779	I,10,10–11	7	1	Roncole	Eisen	Werkzeuge und Geräte
1780	I,10,10–11	7	2	Axt (scure)	Eisen	Werkzeuge und Geräte
1781	I,10,10–11	7	10	Werkzeugfragmente	unbekannt	Werkzeuge und Geräte
1784	I,10,10–11	7	1	Modius	Holz	Gefäß
1795	I,10,10–11	9	1	Kiste	Holz	Gefäß
1807	I,10,10–11	9	1	Behälter	Holz	Gefäß
1815	I,10,10–11	9	1	Lampe	Ton	Leuchtmittel
1826	I,10,10–11	9	1	Schloss	Eisen	Tür- und Möbelteile
1831	I,10,10–11	9	1	Krug (Urceus)	Keramik	Gefäß
1832	I,10,10–11	9	1	Krug (brocca)	Keramik	Gefäß
1833	I,10,10–11	9	1	Amphora/Lagergefäß	Keramik	Gefäß
1834	I,10,10–11	9	1	Krug (oleare)	Keramik	Gefäß
1835	I,10,10–11	9	1	Becher (pignattino)	Keramik	Gefäß
1836	I,10,10–11	9	2	Topf (abbeveratoio)	Keramik	Gefäß
1837	I,10,10–11	9	10	Fragmente	Keramik	Gefäß
1838	I,10,10–11	9	1	Hammer	Eisen	Werkzeuge und Geräte
1848	I,10,10–11	9	2	Amphorenfuß	Keramik	Gefäß
1850	I,10,10–11	9	1	Amphora	Keramik	Gefäß
1854	I,10,10–11	10	2	Lampe	Ton	Leuchtmittel
1855	I,10,10–11	10	1	Dübel	Bronze und Eisen	Tür- und Möbelteile
1856	I,10,10–11	10	1	Stange	Eisen	Diverse Objekte
1857	I,10,10–11	10	1	Stange	Eisen	Diverse Objekte
1859	I,10,10–11	16	1	Schlossfragment	Eisen	Tür- und Möbelteile
1862	I,10,10–11	16	1	Amphora	Keramik	Gefäß
1863	I,10,10–11	16	1	Amphora	Keramik	Gefäß
1865	I,10,10–11	16	1	Krug (Urceus)	Keramik	Gefäß
1866	I,10,10–11	17	2	Krug (oleare)	Keramik	Gefäß
1869	I,10,10–11	17	1	immanicatura	Eisen	Werkzeuge und Geräte
1870	I,10,10–11	17	1	Lampe	Ton	Leuchtmittel
1871	I,10,10–11	17	1	Basis (basetta)	Marmor	Skulptur
1881	I,10,10–11	OG	1	Gefäß	Keramik	Gefäß

Allison Nr.	Haus	Raum	Anzahl	Objekt	Material	Funktion
1882	I,10,10–11	OG	1	Gewicht	Stein	Gewichte
1883	I,10,10–11	OG	1	Gefäß	Keramik	Gefäß
1893	I,10,10–11	OG	1	Krug (Urceus)	Keramik	Gefäß
1895	I,10,10–11	OG	1	Gewicht	Travertin	Gewichte
1896	I,10,10–11	OG	1	Mörser (pestello)	Marmor	Werkzeuge und Geräte
1899	I,10,10–11	OG	3	Amphora	Keramik	Gefäß
1901	I,10,10–11	OG	1	Becher (pignattino)	Keramik	Gefäß
1902	I,10,10–11	OG	1	Unterbau (monopodii)	Marmor	Skulptur
1816	I, 10, 12	–	1	Fragment	Terrakotta	Skulptur
1903	I, 10, 12	–	1	Amphorafragment	Keramik	Gefäß
1906	I, 10, 12	–	1	Becher (pignattina)	Keramik	Gefäß
1908	I, 10, 12	–	1	Schlüssel	Eisen	Tür- und Möbelteile
1909	I, 10, 12	–	1	Nägel	Eisen	Diverse Objekte
1910	I, 10, 13	–	1	Schließssystem	unbekannt	Tür- und Möbelteile
1911	I, 10, 13	–	1	Amphora	Keramik	Gefäß
1913	I, 10, 13	–	1	Gefäß	Keramik	Gefäß
1914	I, 10, 13	–	1	Dreifuß	Eisen	Möbel
1915	I, 10, 13	–	1	Gefäßfragment	Keramik	Gefäß
1916	I, 10, 13	–	2	Amphora	Keramik	Gefäß
1917	I, 10, 13	–	1	Axt (scure)	Eisen	Werkzeuge und Geräte
1919	I, 10, 13	–	4	Gefäß	Keramik	Gefäß
1925	I, 10, 13	–	1	Lampe	Ton	Leuchtmittel
1933	I, 10, 13	–	1	Rohr	Bronze	Diverse Objekte
1936		–	1	Gefäß (vasettino)	Keramik	Gefäß
1937		–	1	Gefäß (vasettino)	Keramik	Gefäß
1938		–	1	Amphora	Keramik	Gefäß
1940		–	1	Schloss	Eisen	Tür- und Möbelteile
1941		–	1	Gefäß (mescitoio)	Keramik	Gefäß
1942		–	1	Becken (basin)	Keramik	Gefäß
1947		–	1	Lamina	Bronze	Diverse Objekte
1950		–	1	Nagel	Bronze	Diverse Objekte
1951		–	1	Ring (cerchietto)	Bronze	Diverse Objekte
1954		–	3	Tischfragmente	Marmor	Möbel
1957		–	1	Amphorafragment	Keramik	Gefäß
1959		–	1	Schlüssel	Eisen	Tür- und Möbelteile
1962		–	1	Webgewicht	Ton	Gewichte
1966		–	1	Handmühlenfragment	Stein	Gefäß
1968		–	1	Becken (cocumella)	Keramik	Gefäß
1969		–	1	Schale (frutteria)	Keramik	Gefäß
1970		–	1	Amphora	Keramik	Gefäß
1972		–	1	Tür Teile	Eisen	Tür- und Möbelteile
1973		–	1	Hacke (zappa)	Eisen	Werkzeuge und Geräte
1974		–	1	Axt (scure)	Eisen	Werkzeuge und Geräte
1976		–	1	Amphora	Keramik	Gefäß
1977		–	1	Lampe	Ton	Leuchtmittel

Appendix II

Insula del Menandro (I 10) –
Verluste durch die Bombardierung im 2. Weltkrieg

Allison Nr.[1]	Haus	Raum	Anzahl	Objekt	Material	Funktion	Inv. Pompeji
984	I,10,6	?	1	Lampe	Ton	Leuchtmittel	5230
1028	I,10,7	1	1	Kasserole	Bronze	Gefäß	5287
1047	I,10,7	2	1	Löffel	Knochen	Werkzeug und Gerät	5295
1070	I,10,7	3	1	Flasche	Glas	Gefäß	5370
1073	I,10,7	3	1	Flasche	Glas	Gefäß	5373
1074	I,10,7	3	1	Flasche	Glas	Gefäß	5374
1075	I,10,7	3	1	Flasche	Glas	Gefäß	5375
1080	I,10,7	3	7	Pots (abbeveratoi)	Keramik	Gefäß	5377
1087	I,10,7	3	1	Theca calamaio	Bronze	Gefäß	5306
1116	I,10,7	3	1	Schloss	Bronze	Tür- und Möbelteile	5410
1123	I,10,7	3	1	Nadel	Knochen	Werkzeug und Gerät	5419
1131	I,10,7	3	1	Gefäß	Glas	Gefäß	5356
1134	I,10,7	3	1	Strigilis	Bronze	Werkzeug und Gerät	5351
1135	I,10,7	3	1	Instrument	Bronze	Werkzeug und Gerät	5352
1136	I,10,7	3	1	Rohr	Bronze	Diverse Teile	5355
1140	I,10,7	3	1	Flasche (bottiglia)	Glas	Gefäß	5477
1141	I,10,7	3	1	Becher (tazzina)	Glas	Gefäß	5478
1149	I,10,7	5	1	Krug (olpe)	Bronze	Gefäß	5342
1151	I,10,7	5	1	Flasche	Glas	Gefäß	5346
1152	I,10,7	5	1	Ponteruolo	Knochen	Werkzeug und Gerät	5347
1166	I,10,7	6	1	Nadel (ago saccale)	Bronze	Werkzeug und Gerät	5485
1179	I,10,7	7	1	Becken (pelvis)	Bronze	Gefäß	5472
1217	I,10,7	8	2	Bänder	Bronze	Tür- und Möbelteile	5446
1223	I,10,7	8	2	Scheiben	Knochen	Spinnwirtel, Perlen etc.	5448
1235	I,10,7	9	1	Krug (Oinochoe)	Bronze	Gefäß	5460A
1337	I,10,7	10	1	Behältnis (theca)	Bronze	Behälter und Beschläge	5533
1343	I,10,7	10	1	Platte	Bronze	Diverse Teile	5465B
1361	I,10,7	11	1	Krug (oleare)	Bronze	Gefäß	5452
1363	I,10,7	11	1	Schale (scodella)	Keramik	Gefäß	5454
1395	I,10,7	OG	1	Deckel	Bronze	Diverse Teile	5244
1407	I,10,7	OG	1	Gefäß	Bronze	Gefäß	5242
1432	I,10,7	OG	1	Kasserole	Bronze	Gefäß	5319
1433	I,10,7	OG	1	Kasserole	Bronze	Gefäß	5320
1436	I,10,7	OG	1	Becher (coppa)	Bronze	Gefäß	5323
1437	I,10,7	OG	1	Pyxis (pisside)	Glas	Gefäß	5336
1438	I,10,7	OG	1	Flasche (bottiglia)	Glas	Gefäß	5337
1439	I,10,7	OG	2	Flasche (unguentaria)	Glas	Gefäß	5338
1440	I,10,7	OG	1	Flasche (boccetina)	Glas	Gefäß	5339
1446	I,10,7	OG	31	Perlen und Amulett	Diverse	Gefäß	5332
1469	I,10,7	OG	1	Schüssel	Glas	Gefäß	5245
1470	I,10,7	OG	1	Krug	Glas	Gefäß	5246
1471	I,10,7	OG	1	Schüssel	Glas	Gefäß	5247

1 Katalognummer bei Allison 2006.

Anmerkung: Die bei Allison 2006 verwendeten Termini wurden hier bestmöglich ins Deutsche übersetzt. In den Fällen, an denen die Übersetzung nicht eindeutig möglich war und/oder das Objekt nicht vorlag, wurde der englische oder italienische Originalbegriff belassen.

https://doi.org/10.1515/9783110788075-008

Allison Nr.	Haus	Raum	Anzahl	Objekt	Material	Funktion	Inv. Pompeji
1472	I,10,7	OG	1	Flasche (boccetina)	Glas	Gefäß	5248
1483	I,10,7	OG	1	Flasche	Glas	Gefäß	5259
1484	I,10,7	OG	1	Flask (aryballos)	Glas	Gefäß	5260
1485	I,10,7	OG	1	Flasche (unguentaria)	Glas	Gefäß	5261
1486	I,10,7	OG	1	Flasche (bottiglia)	Glas	Gefäß	5262
1487	I,10,7	OG	1	Flasche (bottiglia)	Glas	Gefäß	5263
1488	I,10,7	OG	1	Salsiera	Glas	Gefäß	5264
1489	I,10,7	OG	1	Röhrchen (provino)	Glas	Gefäß	5265
1490	I,10,7	OG	1	Röhrchen (provino)	Glas	Gefäß	5266
1491	I,10,7	OG	1	Becher (coppa)	Glas	Gefäß	5267
1492	I,10,7	OG	7	Diverse Objekte	Glas	Gefäß	-
1493	I,10,7	OG	7	Teller	Keramik	Gefäß	5268
1494	I,10,7	OG	1	Gefäß	Keramik	Gefäß	5269
1495	I,10,7	OG	4	Becher	Keramik	Gefäß	5270
1496	I,10,7	OG	1	Becher	Keramik	Gefäß	5271
1497	I,10,7	OG	1	Gefäß	Keramik	Gefäß	-
1505	I,10,7	OG	1	Behältnis (theca)	Bronze	Behälter und Beschläge	5395
1506	I,10,7	OG	1	Behältnis (theca)	Bronze	Behälter und Beschläge	5396
1517	I,10,7	OG	1	Behältnis	Bronze	Behälter und Beschläge	5390
1528	I,10,7	OG	1	Skalpel (bisturi)	Eisen	Werkzeug und Gerät	5400
1571	I,10,7	OG	1	Dish (forma di pasticceria)	Bronze	Gefäß	5384
1573	I,10,7	OG	1	Becher	Keramik	Gefäß	5387
1574	I,10,7	OG	1	Schaber (raschiatoio)	Bronze/ Eisen	Werkzeug und Gerät	5386
1576	I,10,7	OG	1	Deckel	Bronze	Behälter und Beschläge	5402A
1578	I,10,7	OG	1	Ponteruolo	Knochen	Werkzeug und Gerät	5403
1583	I,10,7	OG	1	Lampe	Ton	Leuchtmittel	5408
1610	I,10,8	1	1	Becken (pelvis)	Bronze	Gefäß	5163
1629	I,10,8	4		Flasche (bottiglia)	Glas	Gefäß	5182
1648	I,10,8	8	2	Messer (coltellacci)	Eisen	Werkzeug und Gerät	5168
1649	I,10,8	8	1	Messer (coltello)	Eisen	Werkzeug und Gerät	5169
1658	I,10,8	8	1	Schale[2] (tazzina)	Keramik	Gefäß	5171
1677	I,10,8	10	1	Lampe	Ton	Leuchtmittel	5184
1696	I,10,8	12	1	Fragment	Keramik	Gefäß	5216
1697	I,10,8	12	1	Schale (scodella)	Keramik	Gefäß	5217
1698	I,10,8	12	1	Patera	Keramik	Gefäß	5218
1703	I,10,8	12	1	Protom	Bronze	Gefäß	5196
1710	I,10,8	12	1	Lampe	Ton	Leuchtmittel	5213
1718	I,10,8	12	1	Ponteruolo	Knochen	Werkzeug und Gerät	5203
1720	I,10,8	12	1	Netta-orrechie	Knochen	Werkzeug und Gerät	5205
1721	I,10,8	12	1	Zylinder	Knochen	Diverse Objekte	5206
1737	I,10,8	12	1	Lampenständer	Bronze	Leuchtmittel	5181
1742	I,10,8	12	1	Platte (scodella/ piatta)	Keramik	Gefäß	5180
1744	I,10,8	12	1	Schale (scodella)	Keramik	Gefäß	5190
1745	I,10,8	12	1	Becher (tazza)	Keramik	Gefäß	5191
1767	I,10,10–11	4	1	Topf	Keramik	Gefäß	5553

2 Im Unterschied zu 1141 (‚cup‘) übersetzt Allison hier *tazzina* mit ‚bowl‘.

Allison Nr.	Haus	Raum	Anzahl	Objekt	Material	Funktion	Inv. Pompeji
1783	I,10,10–11	7	1	Platte (stecca)	Knochen	Diverse Objekte	5572
1797	I,10,10–11	9	3	Scharnierfragmente	Bronze	Tür- und Möbelteile	5616B
1798	I,10,10–11	9	1	Flasche (bottiglia)	Glas	Gefäß	5582
1799	I,10,10–11	9	1	Flasche (bottiglia)	Glas	Gefäß	5583
1802	I,10,10–11	9	1	Flasche (bottiglia)	Glas	Gefäß	5619
1803	I,10,10–11	9	1	Flasche (bottiglia)	Glas	Gefäß	5620
1804	I,10,10–11	9	1	Flasche (bottiglia)	Glas	Gefäß	5621
1805	I,10,10–11	9	1	Flasche (vasetto)	Glas	Gefäß	5622
1813	I,10,10–11	9	1	Platte/Teller	Marmor	Gefäß	5586
1814	I,10,10–11	9	1	Platte/Teller	Glas	Gefäß	5587
1844	I,10,10–11	9	1	Werkzeug (fuserola)	Knochen	Werkzeug und Gerät	5614
1867	I,10,10–11	17	1	Schüssel (scodella)	Keramik	Gefäß	5593
1868	I,10,10–11	17	1	Schale (ciotoletta)	Keramik	Gefäß	5594
1873	I,10,10–11	19	1	Zange (pinza)	Bronze	Werkzeug und Gerät	5574
1874	I,10,10–11	19	1	Messer (coltello)	Eisen	Werkzeug und Gerät	5577
1877	I,10,10–11	19	1	Nagel	Bronze	Diverse Objekte	5575C
1884	I,10,10–11	OG	1	Amphorafragment	Keramik	Gefäß	5559
1999	I,10	?	1	Lampe	Ton	Leuchtmittel	4157

Appendix III

Insula del Menandro (I 10) –
Im Jahr 1976 gestohlene Objekte

Allison Nr.[1]	Haus	Raum	Anzahl	Objekt	Material	Funktion	Inv. Pompeji
341	I, 10, 4	19	1	Ring	Gold	Schmuck	4771
798	I, 10, 4	43	2	Ring	Silber	Schmuck	4992
947	I, 10, 4	OG	1	Armband	Gold	Schmuck	4882
948	I, 10, 4	OG	1	Armband	Gold	Schmuck	4883
950	I, 10, 4	OG	1	Ring	Gold	Schmuck	4885
1125	I, 10, 7	3	2	Ohrringe	Gold	Schmuck	5414

1 Katalognummer bei Allison 2006.

https://doi.org/10.1515/9783110788075-009

Bibliographie

Aaron 2002: M. Aaron, The Cult of Cute. The Challenge of User Experience Design, Interactions 9, 2, 2002, 29–34

Adam 2012: J.-P. Adam, La maison romaine (Luçon 2012)

Adamo Muscettola 1982: S. Adamo Muscettola, Le ciste di piombo decorate, in: Università degli studi di Napoli (Hrsg.), La regione sotterrata dal Vesuvio. Studi e prospettive, Atti del convegno internazionale, 11–15 novembre 1979 (Neapel 1982) 701–752

Adamo Muscettola 1996: S. Adamo Muscettola, I culti domestici, in: M. R. Borriello – A. D'Ambrosio – S. De Caro – P. G. Guzzo (Hrsg.), Pompei. Abitare sotto il Vesuvio (Ferrara 1996) 176–179

Agnoli 2013: N. Agnoli, Mortai e pestelli, in: A. Capodiferro (Hrsg.), Museo Nazionale Romano Evan Gorga. La collezione di archeologia (Rom 2013) 217–219

Aichholzer 1983: P. Aichholzer, Darstellungen römischer Sagen (Wien 1983)

Alföldi 1973: A. Alföldi, Die zwei Lorbeerbäume des Augustus (Bonn 1973)

Allason-Jones 1995: L. Allason-Jones, 'Sexing' Small Finds, in: P. Rush (Hrsg.), Theoretical Roman Archaeology, Second Conference Proceedings, TRAC 2 (Ashgate 1995) 22–32

Alley 1983: T. R. Alley, Infantile Head Shape as an Elicitor of Adult Protection, Merrill-Palmer Quarterly 29, 4, 1983, 411–427

Allison 1992: P. M. Allison, Artefact Assemblages. Not 'the Pompeii Premise', in: E. Herring – R. Whitehouse – J. Wilkens (Hrsg.), Papers of the Fourth Conference of Italian Archaeology III (London 1992) 49–56

Allison 1995: P. M. Allison, Pompeian House Contents. Data Collection and Interpretative Procedures for a Reappraisal of Roman Domestic Life and Site Formation Processes, Journal of European Archaeology 3, 1, 1995, 145–176

Allison 1997: P. M. Allison, Artefact Distribution and Spatial Function in Pompeian Houses, in: B. Rawson – P. Weaver (Hrsg.), The Roman Family in Italy. Status, Sentiment and Space (Oxford 1997) 321–354

Allison 1999: P. M. Allison, Labels for Ladles. Interpreting the Material Culture of Roman Households, in: P. M. Allison (Hrsg.), The Archaeology of Household Activities (London 1999) 57–77

Allison 2001: P. M. Allison, Using the Material and Written Sources. Turn of the Millennium Approaches to Roman Domestic Space, AJA 105, 2, 2001, 181–208

Allison 2002: P. M. Allison, Labels for Ladles. Interpreting the Material Culture of Roman Households, in: P. M. Allison (Hrsg.), The Archaeology of Household Activities (London 2002) 57–76

Allison 2004: P. M. Allison, Pompeian Households. An Analysis of Material Culture (Los Angeles 2004)

Allison 2006: P. M. Allison, The Insula of the Menander at Pompeii III. The Finds. A Contextual Study (Oxford 2006)

Allison 2009: P. M. Allison, Understanding Pompeian Households Practices through Their Material Culture, FACTA 3, 2009, 11–33

Allison – Pitts 2018: P. M. Allison – M. Pitts, Appendix A. Roman Tableware. Some Notes on Definitions and Terminology, Internet Archaeology 50, 2018 <https://intarch.ac.uk/journal/issue50/appendices/appendixa.html> (04.01.2019)

Ambrogi 2005: A. Ambrogi, Labra di età romana in marmi bianchi e colorati (Rom 2005)

Ambrogi 2011: A. Ambrogi, Ricezione in ambito periferico e provinciale dei modelli urbani. Il caso dei labra marmorei, in: T. Nogales – I. Rodà (Hrsg.), Roma y las provincias. Modelo y difusión (Rom 2011) 473–483

Amedick 1991: R. Amedick, Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben IV, Vita privata (Berlin 1991)

Amoroso 2017: N. Amoroso, The Roles of Isis in Roman Domestic Cults. A Study of the 'Isis-Fortuna' Bronze Statuettes from the Vesuvian Area, Archiv für Religionsgeschichte 18/19, 1, 2017, 37–74

André 1998: J. André, Essen und Trinken im alten Rom (Stuttgart 1998)

Andronicos 1984: M. Andronicos, Vergina. The Royal Tombs and the Ancient City (Athen 1984)

Anguissola 2010: A. Anguissola, Intimità a Pompei (Berlin 2010)

Anguissola 2021: A. Anguissola, Ethical Matters. Pliny the Elder on Material Deception, in: A. Haug – A. Hielscher – T. Lauritsen (Hrsg.), Materiality in Roman Art and Architecture. Aesthetics, Semantics and Function, DECOR 3 (Berlin 2021) 39–50

Annecchino – Bisi Ingrassia 1977: M. Annecchino – A. M. Bisi Ingrassia (Hrsg.), L'instrumentum domesticum di Ercolano e Pompei nella prima età imperiale (Rom 1977)

Ansorge – Leder 2017: U. Ansorge – H. Leder, Wahrnehmung und Aufmerksamkeit ^{2}(Wiesbaden 2017)

Anheuser 1999: K. Anheuser, Im Feuer vergoldet. Geschichte und Technik der Feuervergoldung und der Amalgamversilberung (Stuttgart 1999)

Appadurai 1986: A. Appadurai, The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective (Cambridge 1986)

Applebaum – Ferrarello 2016: M. Applebaum – S. Ferrarello, Einführung in die Phänomenologie, SyStemischer. Zeitschrift für Systemische Strukturaufstellungen, 2016, 8, 32–43

Arnheim 1964: R. Arnheim, Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye (Los Angeles 1964)

Arnheim 1978: R. Arnheim, Kunst und Sehen (Berlin 1978)

https://doi.org/10.1515/9783110788075-010

Assenti 2011: G. Assenti, Ceramica invetriata da Ercolano e Pompei, in: A. Coralini (Hrsg.), DHER. Domus Herculanensis Rationes (Bologna 2011) 321–364
Assenti 2017: G. Assenti, Terra sigillata italica, in: A. Coralini (Hrsg.), Pompei. Insula IX.8. Vecchie e nuovi scavi (1879–) (Bologna 2017) 589–608
Assenti 2017a: G. Assenti, Ceramica a vernice rossa interna, in: A. Coralini (Hrsg.), Pompei. Insula IX.8. Vecchie e nuovi scavi (1879–) (Bologna 2017) 631–635
Aydin 2010: K. Aydin, Gewürze und Gewürzhandel in den Nordwestprovinzen des römischen Reiches, in: F. Holl (Hrsg.), Gewürze – Sinnlicher Genuss. Lebendige Geschichte (Rosenheim 2010) 64–75
Bacchetta 2006: A. Bacchetta, Oscilla. Rilievi sospesi di età romana (Mailand 2006)
Bachofen 1912: J. J. Bachofen, Römische Grablampen nebst einigen andern Grabdenkmälern vorzugsweise eigener Sammlung (Leipzig 1912)
Baddiley 2018: W. Baddiley, Calculating Liquid Capacity to Understand What Could Have Been Consumed from ‘Drinking’ Vessels, Internet Archaeology 50, 2018 < https://intarch.ac.uk/journal/issue50/4/index.html > (04.01.2020)
Bailey 1980: D. M. Bailey, A Catalogue of the Lamps in the British Museum II, Roman Lamps Made in Italy (London 1980)
Baldwin – Roberts 2007: J. Baldwin – L. Roberts, Visuelle Kommunikation. Theorie und Praxis (München 2007)
Bandmann 1969: G. Bandmann, Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials, Städel Jahrbuch 2, 1969, 75–100
Baratte 1986: F. Baratte, Le trésor d’orfèvrerie romaine de Boscoréale (Paris 1986)
Baratte 1994: F. Baratte, Les candélabres, in: G. Hellenkemper Salies – H.-H. von Prittwitz und Gaffron – G. Bachhenß (Hrsg.), Das Wrack. Der antike Schiffsfund von Mahdia I (Köln 1994) 607–628
Baratte 1998: F. Baratte, Silbergeschirr. Kultur und Luxus in der römischen Gesellschaft (Mainz 1998)
Barham 2015: N. Barham, Ornament and Art Theory in Ancient Rome. An Alternative Classical Paradigm for the Visual Arts (Diss. University of Chicago 2015, unpubliziert)
Barham 2018: N. Barham, Esteemed Ornament. An Overlooked Value for Approaching Roman Visual Culture, in: N. Dietrich – M. Squire (Hrsg.), Ornament and Figure in Graeco-Roman Art. Rethinking Visual Ontologies in Classical Antiquity (Berlin 2018) 279–298
Barham 2021: N. Barham, “Everything impossible”. Admiring Glass in Ancient Rome, in: C. L. Cooper (Hrsg.), New Approaches to Ancient Material Culture in the Greek & Roman World. 21st-Century Methods and Classical Archaeology (Boston 2021) 136–160
Barker 2021: S. Barker, Marble Wall Revetment in Central Italy during the First Century A.D.: Aesthetics and Decorative Effects, in: A. Haug – A. Hielscher – T. Lauritsen (Hrsg.), Materiality in Roman Art and Architecture. Aesthetics, Semantics and Function, DECOR 3 (Berlin 2021) 67–92
Barr-Sharrar 1987: B. Barr-Sharrar, The Hellenistic and Early Imperial Decorative Bust (Mainz 1987)
Barr-Sharrar 1994: B. Barr-Sharrar, Rolling Brazier, in: G. Hellenkemper Salies – H.-H. von Prittwitz und Gaffron – G. Bachhenß (Hrsg.), Das Wrack. Der antike Schiffsfund von Mahdia I (Köln 1994) 657–661
Barresi 2002: P. Barresi, Il ruolo delle colonne nel costo degli edifici pubblici, in: M. De Nuccio – L. Ungaro (Hrsg.), I marmi colorati della Roma imperiale (Venedig 2002) 69–81
Barth 2011: M. Barth, Der Ausbruch des Vesuv 79 n. Chr. – Chronologie einer Katastrophe, in: H. Meller – J.-A. Dickmann (Hrsg.), Pompeji – Nola – Herculaneum. Katastrophen am Vesuv (München 2011) 73–80
Baumeister 2012: T. Baumeister, Die Philosophie der Künste von Plato bis Beuys (Darmstadt 2012)
Beck 2003: K. Beck, No Sense of Place? Das Internet und der Wandel von Kommunikationsräumen, in: C. Funken – M. Löw, Raum – Zeit – Medialität. Interdisziplinäre Studien zu neuen Kommunikationstechnologien (Opladen 2003) 119–138
Beck 2021: D. Beck, Use, Aesthetics and Semantics of Coloured Marble Columns in the Western Mediterranean during the Late Republic and Early Roman Empire, in: A. Haug – A. Hielscher – T. Lauritsen (Hrsg.), Materiality in Roman Art and Architecture. Aesthetics, Semantics and Function, DECOR 3 (Berlin 2021) 93–109
Beer 2018: R. Beer, Die Ästhetik des Subjekts (München 2018)
Belk u. a. 1991: R. W. Belk – M. Wallendorf – J. Sherry-Holbrook, Collecting in a Consumer Culture, in: R. Belk (Hrsg.), Highways and Buyways. Naturalistic Research from the Consumer Behaviour Odyssey (Provo 1991) 178–215
Benjamin [1935] 1980: W. Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [1935], in: R. Tiedemann – H. Schweppenhäuser (Hrsg.), Walter Benjamin. Gesammelte Schriften I (Frankfurt a. M. 1980) 431–469
Berents 2011: C. Berents, Kleine Geschichte des Design. Von Gottfried Semper bis Philippe Starck (München 2011)
Berg 2017: R. Berg, Toiletries and Taverns. Cosmetic Sets in Small Houses, Hospitia and Lupanaria at Pompeii, Arctos 51, 2017, 13–39
Berg 2019: R. Berg, Distribution Patterns, in: R. Berg – I. Kuivalainen (Hrsg.), Domus pompeiana M. Lucretii IX 3, 5.24. The Inscriptions, Works of Art and Finds from the Old and New Excavations (Helsinki 2019) 54–67

Berg 2021: R. Berg, Instruments & Amulets. Pompeian Hairpins and Women's Domestic Ritual, in: R. Berg – A. Coralini – A. K. Koponen – R. Välimäki (Hrsg.), Tangible Religion. Materiality of Domestic Cult Practices from Antiquity to Early Modern Era, Acta Instituti Romani Finlandiae 49 (Rom 2021) 119–144
Berg – Kuivalainen 2019: R. Berg – I. Kuivalainen (Hrsg.), Domus pompeiana M. Lucretii IX 3, 5.24. The Inscriptions, Works of Art and Finds from the Old and New Excavations (Helsinki 2019)
Berger 2005: L. Berger, Der Menora-Ring von Kaiseraugst. Jüdische Zeugnisse römischer Zeitzwischen Britannien und Pannonien, Forschungen in Augst 36 (Augst 2005)
Bergmann 1994: B. Bergmann, The Roman House as Memory Theater. The House of the Tragic Poet in Pompeii, ArtB 76, 1994, 225–256
Berry 1997: J. Berry, Household Artefacts. Towards a Re-Interpretation of Roman Domestic Space, in: R. Laurence – A. Wallace-Hadrill (Hrsg.), Domestic Space in the Roman World. Pompeii and Beyond (Portsmouth 1997) 183–196
Berry 1997a: J. Berry, The Conditions of Domestic Life in Pompeii in AD 79. A Case-Study of Houses 11 and 12, Insula 9, Region 1, BSR 65, 1997, 103–125
Berry 2007: J. Berry, Instrumentum Domesticum. A Case Study, in: J. Dobbins – P. Foss (Hrsg.), The World of Pompeii (London 2007) 269–278
Bes 2017: P. Bes, Bearing the Stamp of Change. Epigrafic Stamps on Eastern Sigillata A and B, in: M. Flecker (Hrsg.), Neue Bilderwelten. Zu Ikonographie und Hermeneutik Italischer Sigillata (Rahden 2017) 241–270
Betts 2017: E. Betts, Introduction. Senses of Empire, in: E. Betts (Hrsg.), Senses of Empire. Multisensory Approaches to Roman Culture (London 2017) 1–12
Betts 2017a: E. Betts, The Multivalency of Sensory Artefacts in the City of Rome, in: E. Betts (Hrsg.), Senses of Empire. Multisensory Approaches to Roman Culture (London 2017) 23–38
Beumont 2003: L. A. Beumont, The Changing Face of Childhood, in: J. Neils – J. H. Oakley (Hrsg.), Coming out of Age in Ancient Greece. Images of Childhood from the Classical Past (London 2003) 59–84
Beyen 1960: H. G. Beyen, Die pompejanische Wanddekoration vom zweiten bis zum vierten Stil II, 1 (Haag 1960)
Beyer – Spieß 2012: V. Beyer – C. Spies, Einleitung. Ornamente und ornamentale Modi des Bildes, in: V. Beyer – C. Spieß (Hrsg.), Ornament. Motiv – Modus – Bild (Paderborn 2012) 13–23
Bickelhaupt 2017: T. Bickelhaupt, Design. Grundlagen – Theorie – Praxis (Stuttgart 2017)
Biederman 1987: I. Biederman, Recognition-by-Components. A Theory of Human Image Understanding, Psychological Review 94, 2, 1987, 115–147
Biederman 1990: I. Biederman, Higher-Level Vision, in: D. N. Osherson – S. M. Kosslyn – J. M. Hollerbach (Hrsg.), Visual Cognition and Action (Cambridge 1990) 41–72
Bielfeldt 2014: R. Bielfeldt, Lichtblicke – Sehstrahlen. Zur Präsenz römischer Figuren- und Bildlampen, in: R. Bielfeldt (Hrsg.), Ding und Mensch in der Antike (Heidelberg 2014) 195–238
Bielfeldt 2014a: R. Bielfeldt, The Lure and Lore of Light. Roman Lamps in the Harvard Art Museums, in: S. Ebbinghaus (Hrsg.), Ancient Bronzes through a Modern Lens (New Haven 2014) 171–191
Bielfeldt 2014b: R. Bielfeldt, Gegenwart und Vergegenwärtigung. Dynamische Dinge im Ausgang von Homer, in: R. Bielfeldt (Hrsg.), Ding und Mensch in der Antike (Heidelberg 2014) 15–48
Bielfeldt 2014c: R. Bielfeldt (Hrsg.), Ding und Mensch in der Antike (Heidelberg 2014)
Bielfeldt 2018: R. Bielfeldt, Candelabrus and Trimalchio. Embodied Histories of Roman Lampstands and Their Slaves, Art History 41, 3, 2018, 420–443
Binford 1981: L. R. Binford, Behavioural Archaeology and the 'Pompeii Premise', Journal of Anthropological Research 37, 1981, 195–208
Biroli Stefanelli 1990: L. P. Biroli Stefanelli, Il bronzo dei Romani. Arredo e suppellettile (Rom 1990)
Biroli Stefanelli 1991: L. P. Biroli Stefanelli (Hrsg.), L'argento dei Romani. Vasellame da tavola e d'apparato (Rom 1991)
Biroli Stefanelli 1992: L. P. Biroli Stefanelli, I gioielli, in: L. P. Biroli Stefanelli (Hrsg.), L'oro die romani. Gioielli di età imperiale (Rom 1992) 51–103
Biroli Stefanelli 1992a: L. P. Biroli Stefanelli (Hrsg.), L'oro dei Romani. Gioielli di età imperiale (Rom 1992)
Biroli Stefanelli 2006: L. P. Biroli Stefanelli, Le argenterie nel mondo romano, in: P. G. Guzzo (Hrsg.), Argenti a Pompei (Mailand 2006) 19–29
Bischop 2005: D. Bischop, Antike Wohn(t)räume. Die Einrichtung der Häuser in Herculaneum, in: J. Mühlenbrock – D. Richter (Hrsg.), Verschüttet vom Vesuv. Die letzten Stunden von Herculaneum (Mainz 2005) 123–138
Bischop 2007: D. Bischop, Der zerbrechliche Luxus. Tafelluxus aus Edelstein und Glas, in: R. Aßkamp – M. Brouwer – J. Christiansen (Hrsg.), Luxus und Dekadenz. Römisches Leben am Golf von Neapel (Mainz 2007) 163–177
Bisi Ingrassia 1977: A. M. Bisi Ingrassia, Le lucerne fittili die nuovi scavi di Ercolaneo, in: M. Annecchino – A. M. Bisi Ingrassia (Hrsg.), L'instrumentum domesticum di Ercolano e Pompei nella prima età imperiale, Quaderni di cultura materiale 1 (Rom 1977) 73–104

Bliquez 1994: L. J. Bliquez, Roman Surgical Instruments and Other Minor Objects in the National Archaeological Museum of Naples (Mainz 1994)
Boardman 1987: J. Boardman, Silver is White, RA 1987.2, 279–295
Boardman u. a. 1990: LIMC V (1990) 1–262 s. v. Herakles (J. Boardman u. a.)
Bodel 2008: L. Bodel, Cicero's Minerva, Penates, and the Mother of the Lares. An Outline of Roman Domestic Religion, in: J. Bodel – S. M. Olyan (Hrsg.), Household and Family Religion in Antiquity. Contextual and Comparative Perspectives (Malden 2008) 248–275
Böhm 2014: S. Böhm, Korinthische Figurenvasen. Düfte, Gaben und Symbole (Berlin 2014)
Böhme 1995: G. Böhme, Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik (Frankfurt a. M. 1995)
Böhme [1995] 2013: G. Böhme, Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik [1995], in: T. Friedrich – J. H Gleiter (Hrsg.), Einfühlung und phänomenologische Reduktion. Grundlagentexte zu Architektur, Design und Kunst (Berlin 2013) 287–310
Böhme 2016: H. Böhme, Agency, Performativität und Magie der Dinge, in: J. Dörrenbacher – K. Plüm (Hrsg.), Beseelte Dinge. Design aus Perspektive des Animismus (Bielefeld 2016) 25–50
Böhme-Schönberger 1997: A. Böhme-Schönberger, Kleidung und Schmuck in Rom und den Provinzen (Stuttgart 1997)
Börker 1973: C. Börker, Neuattisches und Pergamenisches an den Ara Pacis-Ranken, JdI 88, 1973, 283–317
Bon 1997: E. S. Bon, A City Frozen in Time or a Site in Perpetual Motion? Formation Processes at Pompeii, in: S. E. Bon – R. Jones (Hrsg.), Sequence and Space in Pompeii (Oxford 1997) 7–12
van den Boom – Romero-Tejedor 2000: H. van den Boom – F. Romero-Tejedor, Design. Zur Praxis des Entwerfens (Hildesheim 2000)
Borg 2005: B. E. Borg, Introduction, in: B. E. Borg (Hrsg.), A Companion to Roman Art (Chichester 2015) 1–7
Borriello u. a. 1996: M. R. Borriello – A. D'Ambrosio – S. De Caro – P. G. Guzzo (Hrsg.), Pompei. Abitare sotto il Vesuvio (Ferrara 1996)
Bosch 2014: A. Bosch, Identität und Dinge, in: S. Samida – M. Eggert – H.-P. Hahn (Hrsg.), Handbuch Materielle Kultur (Stuttgart 2014) 79–76
Boschung u. a. 2015: D. Boschung – P. A. Kreuz – T. Kienlin (Hrsg.), Biography of Objects. Aspekte eines kulturhistorischen Konzepts (Paderborn 2015)
Boube-Piccot 1975: C. Boube-Piccot, Les bronzes antiques du Maroc II. Le mobilier (Rabat 1975)
Bracker 2015: J. Bracker, Wandernde Bilderzählungen und die Erzählforschung in der Klassischen Archäologie, Visual Past 2, 1, 2015, 315–346
Bracker 2016: J. Bracker, Einleitung: *Homo pictor* Meets *homo narrans*, Visual Past 3, 1, 2016, 1–12
Bräunlein 2012: P. Bräunlein, Material Turn, in: Georg-August-Universität (Hrsg.), Dinge des Wissens. Die Sammlungen, Museen und Garten der Universität Göttingen (Göttingen 2012) 30–44
Bradley 2015: M. Bradley (Hrsg.), Smell and the Ancient Senses (London 2015)
Bravi 2012: A. Bravi, Ornamenta urbis. Opere d'arte greche negli spazi romani (Bari 2012)
Bravi 2014: A. Bravi, Griechische Kunstwerke im politischen Leben Roms und Konstantinopels (Berlin 2014)
Bredekamp 2010: H. Bredekamp, Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007 (Frankfurt a. M. 2010)
Brill 2012: R. Brill, Chemical Analysis of Some Glasses from Pompei, in: L. A. Scatozza Höricht (Hrsg.), L'instrumentum vitreum di Pompei (Rom 2012) 373–401
Brillant 2001: R. Brillant, Als Ornament noch mehr war als Zierde und Dekoration, in: I. Frank – F. Hartung (Hrsg.), Die Rhetorik des Ornaments (München 2001) 13–33
Brödner 2011: E. Brödner, Römische Thermen und antikes Badewesen (Darmstadt 2011)
Brommer 1953: F. Brommer, Herakles. Die zwölf Taten des Helden in antiker Kunst und Literatur (Münster 1953)
Brommer 1984: F. Brommer, Herakles II. Die unkanonischen Taten des Helden (Darmstadt 1984)
Broneer 1930: O. Broneer, Terracotta Lamps. Corinth. The Results of the Excavations IV, 2 (Cambridge 1930)
Budelacci 2008: O. Budelacci, Avant-propos, in: Ornament und Bildentwurf (Basel 2008) 4–7
Budetta – Pagano 1988: T. Budetta – M. Pagano, Ercolano. Legni e piccoli bronzi. Testimonianze dell'arredo e delle suppellettili della casa romana (Rom 1988)
Bühler u. a. 2019: P. Bühler – P. Schlaich – D. Sinner – A. Stauss – T. Stauss (Hrsg.), Designgeschichte. Epochen – Stile – Designtendenzen (Berlin 2019)
Bürdek 2015: G. Bürdek, Design. Geschichte, Theorie und Praxis der Produktgestaltung (Basel 2015)
Burmeister 2009: S. Burmeister, ‚Codierungen/Decodierungen'. Semiotik und die archäologische Untersuchung von Statussymbolen und Prestigegütern, in: B. Hildebrandt – C. Veit (Hrsg.), Der Wert der Dinge – Güter im Prestigediskurs (München 2009) 73–102
Bussière 2000: J. Bussière, Lampes antiques d'Algérie (Montagnac 2000)
Bussière – Lindros Wohl 2017: J. Bussière – B. Lindros Wohl, Ancient Lamps in the J. Paul Getty Museum (Los Angeles 2017)
Bustamante u. a. 2016: M. Bustamante – E. Huguet – J. Krajsek, Terra sigillata aus Pompeji. Die Funde aus der Casa di Arianna von Caesar bis 79 n. Chr., ReiCretActa 44, 2016, 19–28

Butler – Purves 2013: S. Butler – A. Purves (Hrsg.), Synaesthesia and the Ancient Senses (Durham 2013)
Bychkov 2010: O. Bychkov, Aesthetic Revelation. Reading Ancient and Medieval Texts after Hans Urs von Balthasar (Washington, DC 2010)
Cadario 2005: M. Cadario, L'arredi di lusso nel lessico latino. Oggetti "sacri", vasce e fontane, in: F. Salvazzi (Hrsg.), Arredi di lusso di età romana. Da Roma alla Cisalpina (Borgo San Lorenzo 2005) 13–54
Cahn 2005: E.-M. Cahn, Die Produktion römischer Bildlampen in Köln, in: L. Chrzanovski (Hrsg.), Lychnological Acts I (Montagnac 2005) 47–51
Cain 1985: H.-U. Cain, Römische Marmorkandelaber (Mainz 1985)
Cain 1988: H.-U. Cain, Chronologie, Ikonografie und Bedeutung der römischen Maskenreliefs, BJb 188, 1988, 107–221
Cain 1995: H.-U. Cain, Neoatticismo, EAA Suppl. II, 2 (Rom 1995) 893–896
Cain – Dräger 1994: H.-U. Cain – O. Dräger, Die Marmorkandelaber, in: G. Hellenkemper Salies – H.-H. von Prittwitz und Gaffron – G. Bachhenß (Hrsg.), Das Wrack. Der antike Schiffsfund von Mahdia I (Köln 1994) 239–357
Cain – Dräger 1994a: H.-U. Cain – O. Dräger, Die sogenannten neuattischen Werkstätten, in: G. Hellenkemper Salies – H.-H. von Prittwitz und Gaffron – G. Bachhenß (Hrsg.), Das Wrack. Der antike Schiffsfund von Mahdia II (Köln 1994) 809–830
Cantilena 1989: R. Cantilena, Le oreficerie, in: A. Gramiccia – F. Pagnotta (Hrsg.), Le collezioni del Museo Nazionale Napoli I, 2. La scultura greco-romana, le sculture antiche della collezione Farnese, le collezioni monetali, le oreficerie, la collezione glittica (Rom 1989) 75–86. 206–221
Caporael – Heyes 1997: L. R. Caporael – C. M. Heyes, Why Anthropomorphize? Folk Psychology and Other Stories, in: R. W. Mitchell – N. S. Thompson (Hrsg.), Anthropomorphism, Anecdotes, and Animals (New York 1997) 59–73
Carandini 1977: A. Carandini, Introduzione, in; M. Annecchino – A. M. Bisi Ingrassia (Hrsg.), L'instrumentum domesticum di Ercolano e Pompei nella prima età imperiale (Rom 1977) 1–8
Carandini 1977a: A. Carandini, Alcune forme bronzee conservate a Pompei e nel Museo Nazionale di Napoli, in: M. Annecchino – A. M. Bisi Ingrassia (Hrsg.), L'instrumentum domesticum di Ercolano e Pompei nella prima età imperiale (Rom 1977) 163–168
Carella u. a. 2008: A. Carella – L. A. D'Acunto – N. Inserra – C. Serpe (Hrsg.), Marmora Pompeiana nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Gli arredi scultorei delle case pompeiane (Rom 2008)
Carroll-Spillecke 1994: M. Carroll-Spillecke, Römische Gärten, in: G. Hellenkemper Salies – H.-H. von Prittwitz und Gaffron – G. Bachhenß (Hrsg.), Das Wrack. Der antike Schiffsfund von Mahdia II (Köln 1994) 901–910
Caruso 1979: I. Caruso, Una classe di trapezofori pompeiani. Problemi di produzione locale ed esegesi dei motivi ornamentali, RStLig 45, 1979, 129–140
Castiglione Morelli 2015: V. Castiglione Morelli, Gli ori, le monete, le lucerne, tracce di vita quotidiana nell'instrumentum domesticum, in: V. Castiglione Morelli – E. De Carolis – C. R. Salerno (Hrsg.), Caio Giulio Polibio. Storie di un cittadino pompeiano (Salerno 2015) 303–349
Castoldi 2015: M. Castoldi, I recipienti di bronzo in età romana, stato degli studi e prospettive di ricerca, in: E. Deschler-Erb – P. Della Casa (Hrsg.), New Research on Ancient Bronzes, Acta of the XIIIth International Congress on Ancient Bronzes (Zürich 2015) 191–196
Cavalieri 2001: M. Cavalieri, Alvei et labra en marbres colorés. Typologie et employ, BAParis 28, 2001, 81–99
Ceruli Irelli 1977: G. Ceruli Irelli, Officina di lucerne fittili a Pompei, in: M. Annecchino – A. M. Bisi Ingrassia (Hrsg.), L'instrumentum domesticum di Ercolano e Pompei nella prima età imperiale (Rom 1977) 53–73
Chabal – Feugère 2005: L. Chabal – M. Feugère, Le mobilier organique des puits antiques et autres contextes humides de Lattara, in: G. Piquès – R. Buxó (Hrsg.), Onze puits gallo-romains de Lattara (Ier s. av. n. è. – IIe s. de n. è.) (Lattara 2005) 137–188
Chiosi 1996: E. Chiosi, Cuma. Una produzione di ceramica a vernice rossa interna, in: M. Bats (Hrsg.), Les céramiques communes de Campanie et de Narbonnaise (Ier s. av. J.-C. – IIe s. ap. J.-C.). La vaisselle de cuisine et de table (Neapel 1996) 225–233
Chrzanovski 2006: L. Chrzanovski, Conscia lucerna. Seules les lampes savent l'usage que l'on fit d'elles, École antique de Nimes 26, 2003–2006, 114–121
Ciardiello 2011: R. Ciardiello, Le argenterie romane nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli, in: C. Giardino (Hrsg.), Archeometallurgia. Dalla conoscenza alla fruizione (Bari 2011) 169–180
Ciarollo 2012: A. M. Ciarollo, L'uso del vetro a Pompei. Analisi del contenuto di alcuni unguentari pompeiani, in: L. A. Scatozza Höricht (Hrsg.), L'instrumentum vitreum di Pompei (Rom 2012) 343–372
Cicirelli 1993: C. Cicirelli, La Casa del Menandro a Pompei, in: R. Cappelli (Hrsg.), Le immagini della memoria. Il tesoro ritrovato (Rom 1993) 74–80
Cicirelli 2003: C. Cicirelli, Il vasellame di bronzo, in: G. Stefani (Hrsg.), Menander. La Casa del Menandro di Pompei (Mailand 2003) 142–145
Cicirelli 2003a: C. Cicirelli, La religione privata e i culti domestici, in: G. Stefani (Hrsg.), Menander. La Casa del Menandro di Pompei (Mailand 2003) 184–187

Cioni u. a. 1990: R. Cioni – P. Marianelli – A. Sbrana, L’eruzione del 79 d.C. Stratigrafia dei depositi ed impatto sugli insediamenti romani nel settore orientale e meridionale del Somma-Vesuvio, RStPomp 4, 1990, 179–198
Clarke 2018: A. J. Clarke (Hrsg.), Design Anthropology. Object Cultures in Transition (London 2018)
Cleasby 1936: H. L. Cleasby, Thumb and Finger Pestles, AJA 40, 1936, 116
Coarelli 1985: F. Coarelli, Il Foro Romano II. Periodo repubblicano e augusteo (Rom 1985)
Cohon 1989: R. H. Cohon, Greek and Roman Stone Table Supports with Decorative Reliefs (Ann Arbour 1989)
Cool 2016: H. E. M. Cool, The Small Finds and Vessel Glass from Insula VI.1 Pompeii. Excavations 1995–2005 (Oxford 2016)
Cool 2019: H. E. M. Cool, Glass and Fuel, in: R. Veal – V. Leach (Hrsg.), Fuel and Fire in the Ancient Roman World. Towards an Integrated Economic Understanding (Cambridge 2019) 25–33
Cooley – Cooley 2004: A. E. Cooley – M. G. L. Cooley (Hrsg.), Pompeii and Herculaneum. A Sourcebook (London 2004)
Coralini 2017: A. Coralini (Hrsg.), Pompei. Insula IX 8. Vecchie e nuovi scavi (1879–) (Bologna 2017)
Corcoran – DeLaine 1994: S. Corcoran – J. DeLaine, The Unit Measurement of Marble in Diocletian’s Prices Edict, JRA 7, 1994, 263–288
Croom 2010: T. Croom, Roman Furniture (Stroud 2010)
Crummy 1983: N. Crummy, The Roman Small Finds from Excavations in Colchester 1971–9 (Colchester 1983)
D’Ambrosio 2001: A. D’Ambrosio, La bellezza femminile a Pompei. Cosmesi e ornamenti (Rom 2001)
D’Ambrosio 2009: A. D’Ambrosio, La bellezza femminile a Pompei, in: E. Fontanella (Hrsg.), Luxus. Il piacere della vita nella Roma Imperiale (Mailand 2009) 278–293
D’Ambrosio – Borriello 2001: A. D’Ambrosio – M. Borriello, Arule e braciaprofumi fittili da Pompei (Neapel 2001)
D’Ambrosio – De Carolis 1997: A. D’Ambrosio – E. De Carolis, I monili dall’area vesuviana. Catalogo generale dei gioielli di Stabia, Ercolano e Pompei (Rom 1997)
D’Ambrosio – De Carolis 2004: A. D’Ambrosio – E. De Carolis, Gli ornamenti personali, in: Soprintendenza archeologica di Pompei (Hrsg.), Moda costume e bellezza a Pompei e dintorni (Herculaneum 2004) 25–36
D’Ambrosio u. a. 2008: A. D’Ambrosio – E. De Carolis – P. G. Guzzo, I gioielli nella pittura vesuviana (Rom 2008)
Damerow u. a. 2002: P. Damerow – J. Renn – S. Rieger – P. Weinig, Mechanical Knowledge and Pompeian Balances, in: J. Renn – G. Castagnetii (Hrsg.), Homo Faber. Studies on Nature, Technology, and Science at the Time of Pompeii (Rom 2002) 93–108
Dally u. a. 2012: O. Dally – S. Moraw – H. Ziemsen, Einleitung, in: O. Dally – S. Moraw – H. Ziemsen (Hrsg.), Bild – Raum – Handlung. Perspektiven der Archäologie (Berlin 2012) 1–18
Dally u. a. 2014: O. Dally – T. Hölscher – S. Muth – R. M. Schneider, Medien der Geschichte – Antikes Griechenland und Rom (Berlin 2014)
Daltrop – Oehler 1991: G. Daltrop – H. Oehler (Hrsg.), Katalog der Skulpturen I, 2. Die Grabdenkmäler I. Reliefs, Altäre, Urnen (Mainz 1991)
Danto 1991: A. C. Danto, Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst (Frankfurt a. M. 1991)
De Benedetto u. a. 2011: G. E. De Benedetto – L. Giannossa – A. Mangone – D. Rizzo – L. Sabbatini, Ceramica invetriata da Ercolano e Pompei. Un’indagine Archeometria, in: A. Coralini (Hrsg.), DHER. Domus Herculanensis Rationes (Bologna 2011) 365–370
De Caro 1993: S. De Caro, L’attività della Soprintendenza di Napoli e Caserta, in: Convegno di studi sulla Magna Grecia Taranto, Italy – Istituto per la Storia e l’Archeologia della Magna Grecia (Hrsg.), Magna Grecia, Etrusci e Fenici, Atti del trentatreesimo Convegno di studi sulla Magna Grecia, Taranto, 8–13 ottobre 1993 (Neapel 1993) 647–670
De Carolis 1999: E. De Carolis, Una città e la sua riscoperta, in: A. Ciarollo – E. De Carolis (Hrsg.), Homo Faber. Natura, scienza e tecnica nell’antica Pompei (Mailand 1999) 23–30
De Carolis 2003: E. De Carolis, Vesuvius A.D. 79. The Destruction of Pompeii and Herculaneum (Los Angeles 2003)
De Carolis 2007: E. De Carolis, Il mobile a Pompei ed Ercolano. Letti, tavoli, sedie e armadi. Contributo alla tipologia dei mobili della prima età imperiale (Rom 2007)
De Carolis 2015: E. De Carolis, Caio Giulio Polibio. Storie di un cittadino pompeiano (Salerno 2015)
De Simone 2003: A. De Simone, La Casa del Menandro e il recente restauro, in: G. Stefani (Hrsg.), Menander. La casa del Menandro di Pompei (Mailand 2003) 70–83
De Spagnolis Conticello – De Carolis 1988: M. De Spagnolis Conticello – E. De Carolis (Hrsg.), Le lucerne di bronzo de Ercolano e Pompei (Rom 1988)
De Tommaso 1990: G. De Tommaso, Ampullae vitreae. Contenitori in vetro di unguenti e sostanze aromatiche dell’Italia Romana (I. sec. a.C. – III. sec. d.C.) (Rom 1990)
Debray 2007: R. Debray, Jenseits der Bilder. Eine Geschichte der Bildbetrachtung im Abendland (Berlin 2007)
Degryse 2014: P. Degryse, Glass Making in the Greco-Roman World. Results of the ARCHGLASS Project (Leiden 2014)
Del Franco 1982: C. M. del Franco, Le oreficerie della Casa di C. Giulio, in: Università di Napoli (Hrsg.), La regione sotterrata dal Vesuvio. Studi e prospettive, Atti del Convegno internazionale 11–15 novembre 1979 (Neapel 1982) 789–808

Della Corte 1933: M. Della Corte, Pompei. Inscrizioni dell'isola X della Regione I, NSc 1933, 277–331
Della Corte 1939: M. Della Corte, Pompei. Regione I, NSc 1939, 23–327
Delcor 1986: LIMC III.1 (1986) 1077–1085 s. v. Astarte (M. Delcor)
Dell'Orto – Varone 1994: L. F. Dell'Orto – A. Varone (Hrsg.), Pompeji wiederentdeckt (Rom 1994)
Deneauve 1969: J. Deneauve, Lampes de Carthage (Paris 1969)
Deonna 1927: W. Deonna, L'Ornementation des lampes romaines, RA 26, 1927, 233–263
Deonna 1938: W. Deonna, Le mobilier délien (Paris 1938)
Deppert-Lippitz 1985: B. Deppert-Lippitz, Goldschmuck der Römerzeit im römisch-germanischen Zentralmuseum (Bonn 1985)
Deppmeyer 2011: K. Deppmeyer, Innenarchitektur und Möblierung eines römischen Hauses, in: H. Meller – J.-A. Dickmann (Hrsg.), Pompeji – Nola – Herculaneum. Katastrophen am Vesuv (München 2011) 225–236
Descartes [1644] 2006: R. Descartes, Über die Prinzipien der materiellen Dinge [1644], in: J. Dünne – S. Günzel, Raumtheorie (Frankfurt a. M. 2006) 44–57
Di Bella 2002: R. Di Bella, Endzeitstimmung. Theodor W. Adornos Modell einer negativen Ästhetik, in: M. Fick – S. Goessl (Hrsg.), Der Schein der Dinge. Einführung in die Ästhetik (Tübingen 2002) 144–159
Di Cresce 2010: A. Di Cresce, Il repertorio iconografico del vasellame bronzeo di Pompei. La serie Tassinari B1260, un caso di studio, in: C. Gasparri – G. Greco – R. Pierobon Benoit (Hrsg.), Dall'immagine alla storia. Studi per ricordare Stefania Adamo Muscettola (Pozzuoli 2010) 417–425
Di Domenico 2014: D. Di Domenico, La ceramica a vernice rossa interna, in: M. Grimaldi (Hrsg.), POMPEI. Regiones VI–VII. Insula Occidentalis. Casa di Marco Fabio Rufo. Studie e Ricerche (Neapel 2014) 251–253
Di Goia 2006: E. Di Goia, La ceramica invetriata in area vesuviana (Rom 2006)
Di Maio 2003: G. Di Maio, Il sottosuolo della Casa del Menandro, in: G. Stefani (Hrsg.), Menander. La casa del Menandro di Pompei (Mailand 2003) 84–89
Di Salvo – Gemperle 2003: C. Di Salvo – F. Gemperle, From Seduction to Fulfilment. The Use of Anthropomorphic Form in Design, DPPI'03 Proceedings of the 2003 International Conference on Designing Pleasurable Products and Interfaces, 2003, 67–72
Dickmann 1999: J.-A. Dickmann, Domus frequentata. Anspruchsvolles Wohnen im pompejanischen Stadthaus (München 1999)
Dickmann 2006: J.-A. Dickmann, Rez. zu P. Allison, Pompeian Households. An Analysis of the Material Culture (Los Angeles 2004), Oebalus. Studi sulla Campania nell'Antichità 1, 2006, 287–299
Dickmann 2011: J.-A. Dickmann, Die Benutzung des römischen Tafelgeschirrs beim Gelage, in: H. Meller – J.-A. Dickmann (Hrsg.), Pompeji – Nola – Herculaneum: Katastrophen am Vesuv (München 2011) 266–276
Dickmann 2011a: J.-A. Dickmann, „Insula pertusa". Indizien einer Kriminalgeschichte, in: H. Meller – J.-A. Dickmann (Hrsg.), Pompeji –Nola – Herculaneum. Katastrophen am Vesuv (München 2011) 299–308
Dickmann 2015: J.-A. Dickmann, Crucial Contexts. A Closer Reading of the Household of the Casa del Menandro at Pompeii, in: M. Müller (Hrsg.), Household Studies in Complex Societies. (Micro)Archaelogical and Textual Approaches (Chicago 2015) 211–228
Dickmann 2015a: J.-A. Dickmann, Trinkgefäße beim römisch-kaiserzeitlichen Gastmahl, in: J.-A. Dickmann – A. Heinemann (Hrsg.), Vom Trinken und Bechern. Das antike Gelage im Umbruch (Freiburg 2015) 115–120
Dickmann 2015b: J. A. Dickmann, Römischer Glasbecher mit Ringhenkel, in: J.-A. Dickmann – A. Heinemann (Hrsg.), Vom Trinken und Bechern. Das antike Gelage im Umbruch (Freiburg 2015) 220–221
Dickmann – Heinemann 2015: J.-A. Dickmann – A. Heinemann, Einführung, in: J.-A. Dickmann – A. Heinemann (Hrsg.), Vom Trinken und Bechern. Das antike Gelage im Umbruch (Freiburg 2015) 14–17
Dietrich – Squire 2018: N. Dietrich – M. Squire (Hrsg.), Ornament and Figure in Graeco-Roman Art. Rethinking Visual Ontologies in Classical Antiquity (Berlin 2018)
Diosono 2008: F. Diosono, Il legno. Produzione e commercio (Rome 2008)
Dissanayake 2001: E. Dissanayake, Kunst als menschliche Universalie, in: P. M. Hejl (Hrsg.), Universalien und Konstruktivismus (Frankfurt am Main 2001) 206–234
Dissel 2020: J. C. Dissel, Philosophische Ästhetik & Design, in: D. M. Feige – F. Arnold – M. Rautzenberg (Hrsg.), Philosophie des Designs, Schriftenreihe des Weißenhof-Instituts zur Architektur- und Designtheorie 1 (Bielefeld 2020) 309–326
Ditzinger 2006: T. Ditzinger, Illusionen des Sehens. Eine Reise in die Welt der visuellen Wahrnehmung (München 2006)
Döring – Thielmann 2009: J. Döring – T. Thielmann, Einleitung: Was lesen wir im Raume? Der Spatial Turn und das geheime Wissen der Geographen, in: J. Döring – T. Thielmann (Hrsg.), Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften (Bielefeld 2009) 7–46
Dörrenbacher 2016: J. Dörrenbacher, Beseelte Dinge. Design aus Perspektive des Animismus. Zur Einführung, in: J. Dörrenbacher – K. Plüm (Hrsg.), Beseelte Dinge. Design aus Perspektive des Animismus (Bielefeld 2016) 9–24

Dörrenbacher 2016a: J. Dörrenbacher, Design zwischen Anthropomorphismus und Animismus. Mimesis als relationale Designpraxis, in: J. Dörrenbacher – K. Plüm (Hrsg.), Beseelte Dinge. Design aus Perspektive des Animismus (Bielefeld 2016) 71–96
Dövener 2000: F. Dövener, Die Gesichtskrüge der römischen Nordwestprovinzen (Oxford 2000)
Dohrn 1959: T. Dohrn, Zwei etruskische Kandelaber, RM 66, 1959, 45–64
Dostert – Lang 2006: A. Dostert – F. Lang, Einleitung, in: A. Dostert – F. Lang (Hrsg.), Mittel und Wege. Zur Bedeutung von Material und Technik in der Archäologie (Möhnesee 2006) 9–21
Dürfeld 2008: M. Dürfeld, Das Ornamentale und die architektonische Form. Systemtheoretische Irritationen (Bielefeld 2008)
Dwyer 1988: E. J. Dwyer, Decorum and the History of Style in Pompeian Sculpture, in: R. I. Curtius (Hrsg.), Studia Pompeiana & Classica in Honor of Wilhelmina F. Jashemski I (New York 1988) 105–125
Ebbinghaus 2008: S. Ebbinghaus, Of Rams, Women, and Orientals. A Brief History of Attic Plastic Vases, in: K. D. S. Lapatin (Hrsg.), Papers on Special Techniques in Athenian Vases (Los Angeles 2008) 145–160
Ebbinghaus 2018: S. Ebbinghaus, Creatures of Dionysos? Vessels from Greece and Thrace, in: S. Ebbinghaus (Hrsg.), Animal-shaped Vessels from the Ancient World. Feasting with Gods, Heroes, and Kings (New Haven 2018) 189–199
Ebbinghausen – Karl 1989: V. Ebbighausen – W. Karl, Analytische Untersuchung am Inhalt eines Glasgefäßes aus der 2. Hälfte des 1. Jahrhunderts n. Chr., in: A. Haffner (Hrsg.), Gräber – Spiegel des Lebens. Zum Totenbrauchtum der Kelten und Römer am Beispiel des Treverer Gräberfeldes Wederath-Belginum (Mainz 1989) 427–432
Eber, im Druck: J. Eber, Incense for the Dead. An Archaeological Perspective on Domestic Mortuary Rites in Pompeii, in: E. Angliker – M. Fowler (Hrsg.), Archaeology of Ritual in the Ancient Mediterranean. Recent Finds & Interpretative Approaches (im Druck)
Ebers 1992: N. Ebers, Sinnliche Perzeptionen: Fundamente der Vergesellschaftung modernen Gesellschaften? Eine Rekonstruktion der ‚Soziologie der Sinne' von Georg Simmel, in: K. Plake (Hrsg.), Sinnlichkeit und Ästhetik. Soziale Muster der Wahrnehmung (Würzburg 1992) 53–71
Eck – von Hesberg 2004: W. Eck – H. v. Hesberg, Tische als Statuenträger. Mit einem epigraphischen Kataloganhang, RM 111, 2004, 143–192
Eckardt 2002: H. Eckardt, Illuminating Roman Britain (Montagnac 2002)
Eggert 2014: M. K. H. Eggert, Artefakt, in: S. Samida – M. Eggert – H.-P. Hahn (Hrsg.), Handbuch Materielle Kultur (Stuttgart 2014) 169–173
Eggert – Samida 2016: M. K. H. Eggert – S. Samida, Menschen und Dinge. Anmerkungen zum Materialitätsdiskurs, in: H. Kalthoff – T. Cress – T. Röhl (Hrsg.), Materialität. Herausforderungen für die Sozial- und Kulturwissenschaft (Paderborn 2016) 123–140
Ehrhardt 2012: W. Ehrhardt, Dekorations- und Wohnkontext. Beseitigung, Restaurierung, Verschmelzung und Konservierung von Wandbemalungen in den kampanischen Antikenstätten (Wiesbaden 2012)
Eibl 2004: K. Eibl, Animal Poeta. Bausteine der biologischen Kultur- und Literaturtheorie (Paderborn 2004)
Elia 1934: O. Elia, Pompei. Relazione sullo scavo dell'Insula X della Regio I, NSc 12, 1934, 264–344
Ellis 2018: S. Ellis, The Roman Retail Revolution. The Socio-Economic World of the Taberna (Oxford 2018)
Emme 2016: B. Emme, Das Problem der 'kontinuierenden Darstellungsweise' in der römischen Flächenkunst. Phaeton: Eine Fallstudie, Visual Past 4, 1, 2016, 119–145
Emme, online: B. Emme, Narrative Strategien in der römischen Flächenkunst (Habilitationsprojekt), online https://www.geschkult.fu-berlin.de/e/klassarch/forschung/projekte/narrative-strategien/index.html (11.08.2021)
Engels 2021: B. Engels, Roman Basket Urns as Elements in a Transmaterial Design System, in: A. Haug – A. Hielscher – T. Lauritsen (Hrsg.), Materiality in Roman Art and Architecture. Aesthetics, Semantics and Function, DECOR 3 (Berlin 2021) 243–261
Erlhoff – Marshall 2008: M. Erlhoff – T. Marshall, Wörterbuch Design. Begriffliche Perspektiven des Design (Basel 2008)
Eschebach 1979: H. Eschebach, Die Stabianer Thermen in Pompeji (Berlin 1979)
Eschebach 1991: L. Eschebach, Die Forumsthermen in Pompeji, Regio VII, Insula 5, AW 22, 1991, 257–287
Eschebach 1993: L. Eschebach, Gebäudeverzeichnis und Stadtplan der antiken Stadt Pompeji (Köln 1993)
Eschebach 1996: L. Eschebach, Wasserwirtschaft in Pompeji, in: N. de Haan – G. C. M. Jansen (Hrsg.), Cura Aquarum in Campania (Leiden 1996) 1–12
Ettlinger 1967: E. Ettlinger, Arretina und augusteisches Silber, in: M. Rohde-Liegke (Hrsg.),Gestalt und Geschichte (Bern 1967) 115–120
Evans 1922: J. Evans, Magical Jewels (Oxford 1922)
Fauci 2006: C. Fauci, Gli argenti di Pompei, FormaUrbis 11, 4, 2006, 35–39
Faust 1989: S. Faust, Fulcra. Figürlicher und ornamentaler Schmuck an antiken Betten (Köln 1989)
Faust 1994: S. Faust, Die Klinen, in: G. Hellenkemper Salies – H.-H. von Prittwitz und Gaffron – G. Bachhenß (Hrsg.), Das Wrack. Der antike Schiffsfund von Mahdia I (Köln 1994) 573–606

Fedi 2011: S. Fedi, Pratiche conservative sugli argenti del cd. „tesoro del Menandro“ del Museo Archeologico Nazionale di Napoli, in: G. Guarducci – S. Valentini (Hrsg.), Il futuro nell'archeologia. Il Contributo dei Giovani Ricercatori (Rom 2011) 55–60

Fehr 2014: B. Fehr, Sociohistorical Approaches, in: C. Marconi (Hrsg.), The Oxford Handbook of Greek and Roman Art and Architecture (Oxford 2014) 579–601

Fejfer 2009: J. Fejfer, Roman Portraits in Context (Berlin 2009)

Fellmann 2006: F. Fellmann, Phänomenologie zur Einführung (Hamburg 2006)

Ferrand u. a. 2014: J. Ferrand – S. Rossano – P. Rollet – T. Allard – P. Cordier – G. Catillon – G. Auxiette – F. Farges – S. Pont, On the Origin of the Green Colour of Archaeological Bone Artefacts of the Gallo-Roman Period, Archaeometry 56, 2014, 1024–1040

Feugère 2001: M. Feugère, Cistes en osier à verron d'os, Instrumentum 14, 2001, 24–26

Fick 2002: M. Fick, Pfeiler der klassischen Ästhetik. Das Schöne, in: M. Fick – S. Goessl (Hrsg.), Der Schein der Dinge. Einführung in die Ästhetik (Tübingen 2002) 16–38

Fick 2002a: M. Fick, Pfeiler der klassischen Ästhetik. Das Erhabene, in: M. Fick – S. Goessl (Hrsg.), Der Schein der Dinge. Einführung in die Ästhetik (Tübingen 2002) 39–62

Fioravanti – Caramiello 1999: M. Fioravanti – R. Caramiello, Il legno e la sua lavorazione, in: A. Ciarallo – E. De Carolis (Hrsg.), Homo Faber. Natura, scienza e tecnica nell'antica Pompei (Mailand 1999) 85–86

Fiorelli 1861: G. Fiorelli, Pompeianorum antiquarium historia II (Neapel 1861)

Fischer-Lichte 2004: E. Fischer-Lichte, Ästhetik der Performativen (Berlin 2004)

Fittschen 2001: K. Fittschen, Von Einsatzbüsten und freistehenden Büsten: Zum angeblichen Bildnis der ‚Keltenfürstin Adobogiona‘ aus Pergamon, in: J. C. Balty – C. Evers – A. Tsingarida (Hrsg.), Rome et ses provinces. Genèse et diffusion d'une image du pouvoir (Brüssel 2001) 109–118

Flaig u. a. 1994: B. B. Flaig – T. Meyer – J. Ueltzhöffer, Alltagsästhetik und politische Kultur. Zur ästhetischen Dimension politischer Bildung und politischer Kommunikation (Bonn 1994)

Flecker 2015: M. Flecker, Römische Gladiatorenbilder. Studien zu den Gladiatorenreliefs der späten Republik und der Kaiserzeit aus Italien (Wiesbaden 2015)

Flecker 2016: M. Flecker, Mythen, Monster, Lebenswelten. Zur Bilderwelt auf Campana-Reliefs, in: P. Baas – M. Flecker (Hrsg.), Fragmentierte Bilder. Die Campanareliefs der Sammlung des Instituts für Klassische Archäologie (Tübingen 2016) 35–39

Flecker 2016a: M. Flecker, Ausstattungsluxus und Bilderboom. Der historische Kontext der Campana-: Reliefs, in: P. Baas – M. Flecker (Hrsg.), Fragmentierte Bilder. Die Campanareliefs der Sammlung des Instituts für Klassische Archäologie. Ausstellungskatalog Tübingen (Tübingen 2016) 27–29

Flecker 2017: M. Flecker, Neue Bilderwelten. Zu Ikonographie und Hermeneutik Italischer Sigillata. Einführung, in: M. Flecker (Hrsg.), Neue Bilderwelten. Zu Ikonographie und Hermeneutik Italischer Sigillata (Rahden 2017) 9–12

Flecker 2021: M. Flecker, Einleitung, in: A. Haug – M. Flecker (Hrsg.), Bildwanderungen – Bildtransporte. Die augusteische Bilderwelt jenseits der Alpen (Regensburg 2021) 11–28

Flecker 2021a: M. Flecker, Transport – Aneignung – Transformation. Augusteisches Tafelgeschirr und seine Bilder zwischen Italien und den Nordwestprovinzen, in: A. Haug – M. Flecker (Hrsg.), Bildwanderungen – Bildtransporte. Die augusteische Bilderwelt jenseits der Alpen (Regensburg 2021) 49–68

Flecker 2021: M. Flecker, An Age of Intermateriality. Skeuomorphism and Intermateriality between the Late Republic and Early Empire, in: A. Haug – A. Hielscher – T. Lauritsen (Hrsg.), Materiality in Roman Art and Architecture. Aesthetics, Semantics and Function, DECOR 3 (Berlin 2021) 263–280

Flecker – Haug 2017: M. Flecker – A. Haug, Terra Sigillata. Fragen und Perspektiven, in: M. Flecker (Hrsg.), Neue Bilderwelten. Zu Ikonographie und Hermeneutik Italischer Sigillata. (Rahden 2017) 273–286

Flusser 1993: V. Flusser, Dinge und Undinge. Phänomenlogische Skizzen (München 1993)

Foss 2007: P. W. Foss, Rediscovery and Resurrection, in: J. J. Dobbins – P. W. Foss (Hrsg.), The World of Pompeii (New York 2007) 28–42

Foss 2008: W. Foss, Watchful Lares. Roman Household Organization and the Rituals of Cooking and Dining, in: R. Laurence – A. Wallace-Hadrill (Hrsg.), Domestic Space in the Roman World. Pompeii and Beyond, JRA Suppl. 22 (Portsmouth 2008) 196–218

Fox u. a. 2015: R. Fox – D. Panagiotopoulos – C. Tsouparopoulou, Affordanz/Affordance, in: T. Meier – M. Ott – R. Sauer (Hrsg.), Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken (Berlin 2015) 63–70

Franck 2007: G. Franck, Jenseits von Geld und Information – Zur Ökonomie der Aufmerksamkeit, in: M. Piwinger – A. Zerfaß (Hrsg.), Handbuch Unternehmenskommunikation (Wiesbaden 2007) 159–168

Franken 1993: N. Franken, Zur Typologie antiker Schnellwagen, BJb 93, 1993, 69–120

Franken 1994: N. Franken, Aequipondia. Figürliche Laufgewichte römischer und frühbyzantinischer Schnellwagen (Alfter 1994)

Franken 1995: N. Franken, Katalog der römischen Schnellwaagen im Rheinischen Landesmuseum Bonn, BJb 195, 1995, 425–438

Franken 1996: N. Franken, Candelabrum Corinthium. Zu sakralidyllischen Bildelementen im späthellenistischen Wohnluxus am Beispiel eines Bronzekandelabers und einer Bronzalampe aus Mahdia, BJb 196, 1996, 276–311
Franken 1997: N. Franken, Imitationen römischer Silbertabletts in Ton, in: H.-H. von Prittwitz und Gaffron – H. Mielsch (Hrsg.), Das Haus lacht vor Silber. Die Prunkplatte von Bizerta und das römische Tafelgeschirr (Köln 1997) 31–40
Franken 2018: N. Franken, Bädersklaven. Ein neuer Benennungsvorschlag für zwei hellenistische Bronzestatuetten, AntK 61, 2018, 44–53
Franzoni 1980: L. Franzoni (Hrsg.), Bronzetti etruschi e italici del museo archeologico di Verona (Rom 1980)
Frapiccini 2015: N. Frapiccini, La lucerna nello spazio. Forme e modi della sua sistemazione, in: M. E. Micheli – A Santucci (Hrsg.), Lumina, Convegno Internazionale di Studi Urbino 5–7 giugno 2013 (Pisa 2015) 185–197
Fremersdorf 1940: F. Fremersdorf, Römische Scharnierbänder aus Bein, in: Serta Hoffilleriana. commentationes gratulatorias Victori Hoffiller sexagenario obtulerunt collegae, amici, discipuli (Zagreb 1940) 321–337
Frey 1994: G. Frey, Anthropologie der Künste (München 1994)
Fröhlich 1996: T. Fröhlich, Casa della fontana piccola (München 1996)
Fuchs 1973: W. Fuchs, Die Bildgeschichte der Flucht des Aeneas, ANRW I, 4, 1973, 615–632.
Fuchs 2015: M. Fuchs, Ästhetische Erfahrungen – Hinweise für den Umgang mit einem komplexen Begriff, in: Kulturelle Bildung online <www.kubi-online.de/artikel/aesthetische-erfahrungen-hinweise-den-umgang-einem-komplexen-begriff> (04.01.2020)
Fuchs 1963: W. Fuchs, Der Schiffsfund von Mahdia (Tübingen 1963)
Fülle 1997: G. Fülle, The Internal Organization of the Arretine Terra Sigillata Industry. Problems of Evidence and Interpretation, JRS 87, 1997, 111–155
Fünfschilling 2015: S. Fünfschilling, Die römischen Gläser aus Augst und Kaiseraugst. Kommentierter Formenkatalog und ausgewählte Neufunde 1981–2010 aus Augusta Raurica (Augst 2015)
Gabelmann 1974: H. Gabelmann, Zur hellenistisch-römischen Bleiglasurkeramik, JdI 89, 1974, 260–307
Gaheis 1930: A. Gaheis, Das römische Tür- und Kastenschloss, ÖJh 26, 1930, 231–262
Gaifman – Platt 2018: M. Gaifman – V. Platt, Introduction. From Grecian Urn to Embodied Object, Art History 41, 3, 2018, 402–419
Ganz – Thürlemann 2010: D. Ganz – F. Thürlemann, Einführung. Singular und Plural der Bilder, in: D. Ganz – F. Thürlemann (Hrsg.), Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart (Bonn 2010) 7–40
Ganz – Neuner 2013: D. Ganz – S. Neuner, Peripathetisches Sehen in den Bildkulturen der Vormoderne. Zur Einführung, in: D. Ganz – S. Neuner (Hrsg.), Mobile Eyes. Peripathetisches Sehen in den Bildkulturen der Vormoderne (München 2013) 9–60
Gâspâr 1986: D. Gâspâr, Römische Kästchen aus Pannonien (Budapest 1986)
Gehrig 1980: U. Gehrig, Hildesheimer Silberschatz im Antikenmuseum (Berlin 1980)
Geiger 2018: A. Geiger, Andersmöglichsein. Zur Ästhetik des Designs (Bielefeld 2018)
Gellhaus – Over 2002: A. Gellhaus – S. Over, Die Erkenntnisfunktion der Kunst. Philosophische Positionen von F. Schlegl bis Heidegger, in: M. Fick – S. Goessl (Hrsg.), Der Schein der Dinge. Einführung in die Ästhetik (Tübingen 2002) 63–95
Gelsdorf 1987: F. Gelsdorf, Wie nannten die Römer ihre Löffel? Antike und archäologische Terminologie, RheinMusBonn 1987, 33–36
Gentili 2008: G. Gentili (Hrsg.), Giulio Cesare. L'Uomo, Le Imprese, Il Mito (Mailand 2008)
Gibbs 1976: S. L. Gibbs, Greek and Roman Sundials (New Haven 1976)
Gibson 1966: J. J. Gibson, The Senses Considered as Perceptual Systems (Boston 1966)
Gleiter 2002: J. H. Gleiter, Rückkehr des Verdrängten. Zur kritischen Theorie des Ornaments in der architektonischen Moderne (Weimar 2002)
van Gompel u. a. 2007: R. P. G. van Gompel – M. H. Fischer – W. S. Murray – R. L. Hill (Hrsg.), Eye Movements. A Window on Mind and Brain (Oxford 2007)
Guasti 2006: L. Guasti, Tutto l'argento di Pompei, Aviva 118, 2006, 20–27
Günkel-Maschek 2020: U. Günkel-Maschek, Minoische Bild-Räume. Neue Untersuchungen zu den Wandbildern des spätbronzezeitlichen Palastes von Knossos (Heidelberg 2020)
Guidobaldi 2003: M. P. Guidobaldi, Ornamenti personali, in: G. Stefani (Hrsg.), Menander. La Casa del Menandro di Pompei (Mailand 2003) 172–175
Goethert 1997: K. Goethert, Römische Lampen und Leuchter (Trier 1997)
Goette 1986: H. R. Goette, Die Bulla, BJb 186, 1986, 133–164
Goette 1990: H. R. Goette, Studien zu römischen Togadarstellungen (Mainz 1990)
Golda 1997: T. M. Golda, Puteale und verwandte Monumente (Mainz 1997)
Goldman – Jones 1950: H. Goldman – F. Jones, The Lamps, Excavations at Gözlü Kule, Tarsus I (Princeton 1950)
Goldman 1994: N. Goldman, Roman Footwear, in: J. L. Sebesta – L. Bonfante (Hrsg.), The World of Roman Costume (London 1994) 101–129

Goldstein 2007: E. B. Goldstein, Wahrnehmungspsychologie. Der Grundkurs [7](Berlin 2007)
Goldstein 2015: E. B. Goldstein, Wahrnehmungspsychologie. Der Grundkurs [9](Berlin 2015)
Gombrich 1967: E. H. Gombrich, Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellungen (Köln 1967)
Gombrich 1982: E. H. Gombrich, Ornament und Kunst. Schmuckbetrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des decorativen Schaffens (Stuttgart 1982)
Gombrich 1984: E. H. Gombrich, The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art (New York 1984)
Gombrich 1994: E. H. Gombrich, Das forschende Auge. Kunstbetrachtung und Naturwahrnehmung (Frankfurt 1994)
Goppelsröder 2014: F. Goppelsröder, Hermeneutik: Verstehen von Bildern, in: S. Günzel – D. Mersch (Hrsg.), Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch (Stuttgart 2014) 75–81
Gorecki 2000: J. Gorecki, Metallgefäßproduktion in Pompeji?, in: R. Thomas (Hrsg.), Antike Bronzen. Werkstattkreise. Figuren und Geräte (Köln 2000) 445–467
Gorecki u. a. 2014: J. Gorecki – S. Klein – H. Bollingberg – G. Brey – G. Pearson, Metallkundliche und analytische Untersuchungen an den im Deposito Archeologico der Soprintendenza Archeologica di Pompei aufbewahrten Metallgefäßen, BerRGK 95, 2014, 161–336
Gostencnik 2013: K. Gostencnik, Überlegungen zu römischen Möbeln mit Beinelementen in Südnoricum. Carinthia I 203, 2013, 19–40
Gralfs 1988: B. Gralfs, Metallverarbeitende Produktionsstätten in Pompeji (Oxford 1988)
Grassi 1980: E. Grassi, Die Theorie des Schönen in der Antike (Köln 1980)
Grassinger 1991: D. Grassinger, Römische Marmorkratere (Mainz 1991)
Gregarek 1997: H. Gregarek, Der Hildesheimer Silberfund, in: H.-H. von Prittwitz und Gaffron – H. Mielsch (Hrsg.), Das Haus lacht vor Silber. Die Prunkplatte von Bizerta und das römische Tafelgeschirr (Bonn 1997) 91–98
Greifenhagen 1930: A. Greifenhagen, Bronzekline im Pariser Kunsthandel, RM 45, 1930, 137–165
Griffiths 2016: D. G. Griffiths, The Social and Economic Impact of Artificial Light at Pompeii (Leister 2016, unpubliziert)
Grimaldi 2014: M. Grimaldi (Hrsg.), POMPEI: Regiones VI–VII. Insula Occidentalis: Casa di Marco Fabio Rufo. Studie e Ricercha (Neapel 2014)
Gros 1972: P. Gros, Aurea templa. Recherches sur l'architecture religieuse de Rome à l'époque d'Auguste (Paris 1976)
Gros 1983: J. Gros, Grundlagen der Theorie der Produktsprache. Einführung (Offenbach 1983)
Grüner 2004: A. Grüner, Venus Ordinis. Der Wandel von Malerei und Literatur im Zeitalter der römischen Bürgerkriege (Paderborn 2004)
Grüner 2011: A. Grüner, Vom Sinn zur Sinnlichkeit. Probleme und Perspektiven des Ornamentbegriffs in der antiken Architektur, in: J. Lipps – D. Maschek (Hrsg.), Antike Bauornamentik. Möglichkeiten und Grenzen ihrer Erforschung (München 2011) 25–51
Grüner 2017: A. Grüner, Schönheit und Massenproduktion. Die Ästhetik der Terra Sigillata, in: M. Flecker (Hrsg.), Neue Bilderwelten. Zu Ikonographie und Hermeneutik Italischer Sigillata (Tübingen 2017) 25–36
Grüner 2019: A. Grüner, Meta Sudans, oder: Akustik und Geruch im antiken Rom. Kritische Bemerkungen zu einer archäologischen Urbanistik der Sinne, in: C. Illies (Hrsg.), Bauen mit Sinn. Schritte zu einer Philosophie der Architektur (Wiesbaden 2019) 175–208
Gumbrecht 2003: H.-U. Gumbrecht, Epiphanien, in: J. Küpper – C. Menke (Hrsg.), Dimensionen ästhetischer Erfahrung (Frankfurt a. M. 2003) 203–222
Gumbrecht 2004: H. U. Gumbrecht, Diesseits der Hermeneutik (Frankfurt a. M. 2004)
Guthrie 1997: S. E. Guthrie, Anthropomorphism. A Definition and a Theory, in: R. W. Mitchell – N. S. Thompson (Hrsg.), Anthropomorphism, Anecdotes, and Animals (New York 1997) 50–58
Guzzo 2006: P. G. Guzzo, I servizi di argento. Ministerium, in: P. G. Guzzo (Hrsg.), Argenti a Pompei (Mailand 2006) 78–96
Guzzo – Wieczorek 2004: P. G. Guzzo – A. Wieczorek (Hrsg.), Pompeji. Die Stunden des Untergangs. 24. August 79 n. Chr. (Darmstadt 2004)
Hagendorf u. a. 2011: H. Hagendorf – J. Krummenacher – H.-J. Müller – T. Schubert, Wahrnehmung und Aufmerksamkeit (Berlin 2011)
Hahn 2003: H.-P. Hahn, Dinge als Zeichen – eine unscharfe Beziehung, in: U. Veit – T. L. Kienlin – C. Kümmel – S. Schmidt (Hrsg.), Spuren und Botschaften. Interpretationen materieller Kultur (Münster 2003) 29–51
Hahn 2005: H.-P. Hahn, Materielle Kultur. Eine Einführung (Berlin 2005)
Hahn 2012: H.-P. Hahn, Archäologie und Ethnologie. Welche gemeinsamen Grundlagen? Forum Kritische Archäologie 1, 2012, 35–39
Hahn 2015: H.-P. Hahn, Die geringen Dinge des Alltags. Kritische Anmerkungen zu einigen Trends der aktuellen material culture studies, in: K. Braun – C.-M. Dieterich – A. Treiber (Hrsg.), Materialisierung von Kultur. Diskurse, Dinge, Praktiken (Würzburg 2015) 28–42

Hahn 2015a: H.-P. Hahn, Anmerkung zu Wert und Wandel von Objekten, in: A. Bokern – H.-P. Hahn – F. Kemmers (Hrsg.), Menschen Tun Dinge. Forschungen zu Wandel und: Wert von Objekten (Bielefeld 2015) 7–10
Hahn 2015b: H.-P. Hahn (Hrsg.), Vom Eigensinn der Dinge. Für eine neue Perspektive auf die Welt des Materiellen (Berlin 2015)
Hahn 2015c: H.-P. Hahn, Vom Eigensinn der Dinge – Einleitung, in: Hahn 2015b, 9–56
Hahn 2019: H.-P. Hahn, In Geschichten verstrickt. Was Dinge erzählen – und was nicht, in: E. Wagner-Durand – B. Fath – A. Heinemann (Hrsg.), Image – Narration – Context. Visual Narration in Cultures and Societies of the Old World (Heidelberg 2019) 179–192
Hahn – Weiss 2013: H.-P. Hahn – H. Weiss, Introduction. Biographies, Travels and Itineraries of Things, in: H.-P. Hahn – H. Weiss (Hrsg.), Mobility, Meaning & Transformation of Things (Oxford 2013) 1–14
de Haan 2007: N. de Haan, Luxus Wasser. Privatbäder in der Vesuvregion, in: R. Aßkamp – M. Brouwer – J. Christiansen (Hrsg.), Luxus und Dekadenz. Römisches Leben am Golf von Neapel (Mainz 2007) 123–137
de Haan 2010: N. de Haan, Römische Privatbäder. Entwicklung, Verbreitung, Struktur und sozialer Status (Berlin 2010)
Hahn 1989: W. Hahn, Symmetrie als Entwicklungsprinzip in Natur und Kunst (Königstein 1989)
Hallett 2015: C. H. Hallet, Defining Roman Art? in: B. E. Borg (Hrsg.), A Companion to Roman Art (Chichester 2015) 11–33
Hardiman 2012: C. Hardiman, 'Popular' Aesthetics and Personal Art Appreciation, in: I. Sluiter – R. M. Rosen (Hrsg.), Aesthetic Value in Classical Antiquity (Leiden 2012) 265–283
Harl-Schaller 1976/1977: F. Harl-Schaller, Figürliche Gerät- und Möbelfüße, ÖJh 51, 1976/1977, 45–56
Harlow – Laurence 2002: M. Harlow – R. Laurence, Growing Up and Growing Old in Ancient Rome. A Life Course Approach (London 2002)
Harris 1980: W. V. Harris, Roman Terracotta Lamps. The Organization of an Industry, JRS 70, 1980, 126–145
Harris 2011: W. V. Harris, Roman Terracotta Lamps. The Organization of an Industry, in: W. V. Harris. (Hrsg.), Rome's Imperial Economy (Oxford 2011) 113–147
Hartmann – Haubl 2000: H. Hartmann – R. Haubl, Von Dingen und Menschen – eine Einführung, in: H. Hartmann – R. Haubl (Hrsg.), Von Dingen und Menschen. Funktion und Bedeutung materieller Kultur (Wiesbaden 2000) 7–12
Hartner 1999: G. Hartner, Eier im Glas. Gläserne Gefäße in der römischen Kochkunst und Tischkultur, in: M. J. Klein (Hrsg.), Römische Glaskunst und Wandmalerei (Mainz 1999) 34–40
Hartnett 2017: J. Hartnett, The Roman Street (Cambridge 2017)
Haug 2014: A. Haug, Das Ornamentale und die Produktion von Atmosphäre. Das Beispiel der Domus Aurea, in: J. Lipps – D. Maschek (Hrsg.), Antike Bauornamentik. Grenzen und Möglichkeiten ihrer Erforschung (Wiesbaden 2014) 219–239
Haug 2015: A. Haug, Bild und Ornament im frühen Athen (Regensburg 2015)
Haug 2018: A. Haug, Ornament und Design. Attisch geometrische Figuralgefäße und Gefäße mit plastischem Dekor, in: N. Dietrich – M. Squire (Hrsg.), Ornament and Figure in Graeco-Roman Art (Berlin 2018) 97–127
Haug 2020: A. Haug, Decor-Räume in pompejanischen Stadthäusern. Ausstattungsstrategien und Rezeptionsformen, DECOR 1 (Berlin 2020)
Haug u. a. 2021: A. Haug – A. Hielscher – T. Lauritsen (Hrsg.), Materiality in Roman Art and Architecture. Aesthetics, Semantics and Function, DECOR 3 (Berlin 2021)
Haug – Hielscher 2021: A. Haug – A. Hielscher, Materiality in Roman Art and Architecture: Aesthetics, Semantics and Function, in: A. Haug – A. Hielscher – T. Lauritsen (Hrsg.), Materiality in Roman Art and Architecture. Aesthetics, Semantics and Function, DECOR 3 (Berlin 2021) 3–24
Haug – Kreuz 2016: A. Haug – P.-A. Kreuz, Sensory Perception of Ancient Cities, in: A. Haug – P.-A. Kreuz (Hrsg.), Stadterfahrung als Sinneserfahrung in der römischen Kaiserzeit (Turnhout 2016) 73–110
Harter 1999: G. Harter, Römische Gläser des Landesmuseums Mainz (Wiesbaden 1999)
Haynes 1985: S. Haynes, Etruscan Bronzes (London 1985)
Heimerl 2001: A. Heimerl, Die römischen Lampen aus Pergamon. Vom Beginn der Kaiserzeit bis zum Ende des 4. Jhs. n. Chr. (Berlin 2001)
Heinemann 2011: A. Heinemann, Ein dekorativer Gott? Bilder für Dionysos zwischen griechischer Votivpraxis und römischen Decorum, in: R. Schlesier (Hrsg.), A Different God? Dionysos and Ancient Polytheism (Berlin 2011) 391–412
Heinemann 2015: A. Heinemann, Geschirr und Gesellschaft. Athenische Trinkgelage im 4. Jahrhundert v. Chr., in: J.-A. Dickmann – A. Heinemann (Hrsg.), Vom Trinken und Bechern. Das antike Gelage im Umbruch (Freiburg 2015) 18–33
Heinemann 2016: A. Heinemann, Der Gott des Gelages. Dionysos, Satyrn und Mänaden auf attischem Trinkgeschirr des 5. Jahrhunderts v. Chr. (Berlin 2016)
Held 1990: W. Held, Künstliche Beleuchtung und Architektur, in: W.-D. Heilmeyer – W. Hoepfner (Hrsg.), Licht und Architektur (Tübingen 1990) 53–60

Held – Schneider 2007: J. Held – N. Schneider, Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche – Institutionen – Problemfelder (Köln 2007)
Hellenkemper Salies 1994: G. Hellenkemper Salies, Der antike Schiffsfund von Mahdia, in: G. Hellenkemper Salies – H.-H. von Prittwitz und Gaffron – G. Bachhenß (Hrsg.), Das Wrack. Der antike Schiffsfund von Mahdia I (Köln 1994) 5–29
Hellström 1965: P. Hellström, Labraunda. Pottery of Classical and Later Date, Terracotta Lamps and Glass (Lund 1965)
Henig 1997: M. Henig, The Meaning of Animal Images on Greek and Roman Gems, in: M. Avisseau Broustet (Hrsg.), La glyptique des mondes classiques (Paris 1997) 45–54
Henkel 1913: F. Henkel, Die römischen Fingerringe der Rheinlande und der benachbarten Gebiete (Berlin 1913)
Hermanns 2012: M. H. Hermanns, Staatsallegorie oder Technikstolz? Anmerkungen zu Schiffsdarstellungen auf römischen Lampen, in: L. Chrzanovski (Hrsg.), Le luminaire antique. Lychnological acts III (Heidelberg 2012) 145–161
von Hesberg 1980: H. von Hesberg, Tischgräber in Italien, AA, 1980, 422–439
von Hesberg 1981: H. von Hesberg, Girlandenschmuck der republikanischen Zeit in Mittelitalien, RM 88, 1981, 201–245
von Hesberg-Tonn 1983: B. von Hesberg-Tonn, Coniunx carissma. Untersuchungen zum Normcharakter im Erscheinungsbild der römischen Ehefrau (Stuttgart 1983)
Heufler 2016: G. Heufler, Design Basics. Von der Idee zum Produkt (Zürich 2016)
Hicks 2010: D. Hicks, The Material-Cultural Turn. Event and Effect, in: D. Hicks – M. C. Beaudry (Hrsg.), The Oxford Handbook of Material Culture Studies (Oxford 2010) 25–98
Hielscher 2021: A. Hielscher, Bebildertes Luxusgeschirr aus der Germania magna. Der Hildesheimer Silberschatz, in: A. Haug – M. Flecker (Hrsg.), Bildwanderungen – Bildtransporte. Die augusteische Bilderwelt jenseits der Alpen (Regensburg 2021) 31–47
Hielscher 2021a: Four-Legged Marble Tables (mensae) in Pompeian Houses: The Intersection of Function,: Aesthetics and Semantics, in: A. Haug – A. Hielscher – T. Lauritsen (Hrsg.), Materiality in Roman Art and Architecture. Aesthetics, Semantics and Function, DECOR 3 (Berlin 2021) 181–200
Hildebrandt 2015: F. Hildebrandt, Gesprächiges Silber – Prunkbecherpaare der frühen römischen Kaiserzeit, in: S. Faust – F. Hildebrandt, Schätze der Antike. Faszinierende Funde der Archäologie (Mainz 2015) 101–112
Hildebrandt 2017: F. Hildebrandt, Silberne Prunkbecherpaare augusteischer Zeit und ihre Nachfolger, in: M. Flecker – S. Krmnicek – J. Lipps – R. Posamentir – T. Schäfer (Hrsg.), Augustus ist tot – Lang lebe der Kaiser! (Tübingen 2017) 367–382
Hildebrandt u. a. 2014: B. Hildebrandt – G. Neuner – F. Schneider, Prestigegüter, in: S. Samida – M. K. H. Eggert – H. P. Hahn (Hrsg.), Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen (Berlin 2014) 237–240
Hilger 1969: W. Hilgers, Lateinische Gefässnamen. Bezeichnungen, Funktion und Form römischer Gefässe nach den antiken Schriftquellen, Beih. BJb 31 (Düsseldorf 1969)
Hillhuber 1997: H. Hillhuber, Herakles in Bern. Ein Beitrag zur Ikonographie des Heros im dionysischen Bereich, HASB 16, 1997, 13–25
Hirdina 2010: ÄGB II (2010) 42–62 s. v. Design (H. Hirdina)
Hochuli-Gysel 1977: A. Hochuli-Gysel, Kleinasiatische glasierte Reliefkeramik (50 v. Chr. bis 50 n. Chr.) und ihre oberitalische Nachahmungen (Bern 1977)
Hodder 1989: I. Hodder, This Is Not an Article about Material Culture as Text, Journal of Anthropological Archaeology 8, 1989, 250–269
Höbler 2015: H.-J. Höbler, SiO2 – Siliziumoxid. Ein ideales Material für die Herstellung von Gemmen, in: H.-U. Cain – J. Lang (Hrsg.), Edle Steine. Lehrreiche Schätze einer Bürgerstadt (Leipzig 2015) 47–49
Hölscher 1987: T. Hölscher, Römische Bildsprache als semantisches System, Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften (Heidelberg 1987)
Hölscher 2007: T. Hölscher, Fromme Frauen um Augustus. Konvergenzen und Divergenzen zwischen Bilderwelt und Lebenswelt, in: F. Hölscher – T. Hölscher, Römische Bilderwelten. Von der Wirklichkeit zum Bild und zurück (Heidelberg 2007) 111–132
Hölscher 2014: T. Hölscher, Semiotics to Agency, in: C. Marconi (Hrsg.), The Oxford Handbook of Greek and Roman Art and Architecture (Oxford 2014) 662–686
Hölscher 2014a: T. Hölscher, Im Bild noch lebendiger als in Wirklichkeit. Bildwerke, Lebewesen und Dinge im antiken Griechenland, in: R. Bielfeldt (Hrsg.), Ding und Mensch in der Antike (Heidelberg 2014) 163–194
Hölscher 2014b: F. Hölscher, Gottheit und Bild – Gottheit im Bild, in: R. Bielfeldt (Hrsg.), Ding und Mensch in der Antike (Heidelberg 2014) 239–256
Hölscher 2017: T. Hölscher, Die Geschöpfe des Daidalos. Vom sozialen Leben der griechischen Bildwerke (Heidelberg 2017)
Hölscher 2018: T. Hölscher, Visual Power in Ancient Greece and Rome. Between Art and Social Reality (Oakland 2018)

Höpken u. a. 2009: C. Höpken – G. Döhner – M. Fiedler, Zur Produktion glasierter Keramik während der mittleren Kaiserzeit in der Provinz Germania inferior, BJb 209, 2009, 129–146
Holzbach 2014: M. Holzbach, MaterialDenken – Materialität und (ihre) Gestaltung, in: C. Leopold (Hrsg.), Über Form und Struktur – Geometrie in Gestaltungsprozessen (Berlin 2014) 69–84
Holzbach – Bertsch 2014: M. Holzbach – G. C. Bertsch, Material Grove. Von traditionellen Materialien zu zukunftsorientierten Materialentwicklungen (Offenbach 2014)
Honroth 2007: M. Honroth, Vom Luxusobjekt zum Gebrauchsgefäß. Vorrömische und römische Gläser (Stuttgart 2007)
Hoffmann 2014: A. Hoffmann, Die Casa del Citarista. Wandmalerei und Ausstattung eines Stadtpalastes in Pompeji, in: V. Sampaolo – A. Hoffmann, Pompeji. Götter, Mythen, Menschen (Hamburg 2014) 94–177
Hottentot – van Lith 2006: W. Hottentot – S. M. E. van Lith, Römische Schönheitspflegemittel in Kugeln und Vögeln aus Glas, BABesch 81, 2006, 185–198
Howes 2005: D. Howes (Hrsg.), Empire of the Senses. The Sensual Culture Reader (Oxford 2005)
Hübinger 1993: U. Hübinger, Die antiken Lampen des Akademischen Kunstmuseums der Universität Bonn (Berlin 1993)
Huet 1996: V. Huet, Stories One Might Tell of Roman Art. Reading Trajan’s Column and the Tiberius Cup, in: J. Elsner (Hrsg.), Art and Text in Roman Culture (Cambridge 1996) 9–31
Hug 1925: RE XII (1925) 285–286 s. v. Labrum (K. Hug)
Humphrey 1986: J. H. Humphrey, Roman Circuses. Arenas for Chariot Racing (London 1986)
Hurschmann 2001: DNP XI (2001) 1067 s. v. subligaculum (R. Hurschmann)
Inserra 2008: N. Inserra, Regiones I–II–III, in: A. Carrella – L. A. D’Acunto – N. Inserra – C. Serpe (Hrsg.), Marmora Pompeiana nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli (Rom 2008) 15–62
Irmscher 1984: G. Irmscher, Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornaments seit der Frühen Neuzeit (1400 – 1900) (Darmstadt 1984)
Isekenmeyer 2013: G. Isekenmeyer, In Richtung einer Theorie der Interpiktorialität, in: G. Isekenmeyer (Hrsg.), Interpiktorialität. Theorie und Geschichte der Bild-Bild-Bezüge (Bielefeld 2013) 11–86
Iser 2003: W. Iser, Von der Gegenwärtigkeit des Ästhetischen, in: J. Küpper – C. Menke (Hrsg.), Dimensionen ästhetischer Erfahrung (Frankfurt a. M. 2003) 176–202
Isings 1957: C. Isings, Roman Glass from Dated Finds (Groningen 1957)
Isler-Kerényi 2014: C. Isler-Kerényi, Iconografical and Iconological Approaches, in: C. Marconi (Hrsg.), The Oxford Handbook of Greek and Roman Art and Architecture (Oxford 2014) 557–578
Israeli 1991: Y. Israeli, The Invention of Blowing, in: M. Newby – K. Painter (Hrsg.), Roman Glass. Two Centuries of Art and Invention (London 1991) 46–55
Jackson 1986: R. Jackson, A Set of Roman Medical Instruments from Italy, Britannia 17, 1986, 119–167
Jackson 2002: M. Jackson, Familiar and Foreign Bodies. A Phenomenological Exploration of the Human-Technology Interface, Journal of The Royal Anthropology Institute 8, 2002, 333–346
Japp u. a. 2016: S. Japp – B. Engels – A. Keweloh, Kiln Stacking as a Technique for Polychrome Surface Design – A Pergamenian Innovation, in: S. Japp – P. Kögler (Hrsg.), Traditions and Innovations. Tracking the Development of Pottery from the Late Classical to the Early Imperial Period (Wien 2016) 307–315
Kadrow 1998: S. Kadrow, The ‘Pompeii Premise’ and Archaeological Investigations in Poland. Selected Aspects, in: S. Tabaczyński (Hrsg.), Theory and Practice of Archaeological Research III. Dialogue with the Data. The Archaeology of Complex Societies and Its Context in the’90 (Warschau 1998) 285–301
Känel 2000: R. Känel, Eine Traufsima mit dionysischem Sujet aus Pompeji, NumAntCl 29, 2000, 269–278
Kalthoff u. a. 2016: H. Kalthoff – T. Cress – T. Röhl, Einleitung. Materialität in Kultur und Gesellschaft, in: H. Kalthoff – T. Cress – T. Röhl (Hrsg.), Materialität. Herausforderungen für die Sozial- und Kulturwissenschaft (Paderborn 2016) 11–41
Karagianni u. a. 2015: A. Karagianni – J. P. Schwindt – C. Tsouparopoulou, Materialität, in: T. Meier – M. R. Ott – R. Sauer (Hrsg.), Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken (Berlin 2015) 33–46
Kastenmeier 2007: P. Kastenmeier, I luoghi del lavoro domestico nella casa pompeiana (Rom 2007)
Kéi 2018: N. Kéi, Beneath the Handles of Attic Vases, in: N. Dietrich – M. Squire (Hrsg.), Ornament and Figure in Graeco-Roman Art. Rethinking Visual Ontologies in Classical Antiquity (Berlin 2018) 143–164
Kern 1963: J. H. C. Kern, Römische Modioli des 1. Jahrhunderts n. Chr., Mnemosyne 16, 1963, 400–405
Keßeler 2016: A. Keßeler, Affordanz, oder was Dinge können, in: K. P. Hofmann – T. Meier – D. Mölders – S. Schreiber (Hrsg.), Massendinghaltung in der Archäologie. Der Material Turn und die Ur- und Frühgeschichte (Leiden 2016) 343–363
Kienlin 2005: L. Kienlin, Die Dinge als Zeichen. Zur Einführung in das Thema, in: T. L. Kienlin (Hrsg.), Die Dinge als Zeichen: Kulturelles Wissen und materielle Kultur (Bonn 2005) 1–20
Kienlin – Widura 2014: T. L. Kienlin – A. Widura, Dinge als Zeichen, in: S. Samida – M. K. H. Eggert – H.-P. Hahn (Hrsg.), Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen (Stuttgart 2014) 31–38
Kirsch 2002: A. Kirsch, Antike Lampen im Landesmuseum Mainz (Mainz 2002)

Klatt 1995: U. Klatt, Römische Klapptische. Drei- und Vierbeinige Stützgestelle aus Bronze und Silber, KölnJb 28, 1995, 349–573
Kleimann 2002: B. Kleimann, Das ästhetische Weltverhältnis. Eine Untersuchung zu den grundlegenden Dimensionen des Ästhetischen (München 2002)
Klein 1999: M. J. Klein, Römische Gläser. Formen, Farben und Dekore, in: M. J. Klein (Hrsg.), Römische Glaskunst und Wandmalerei (Mainz 1999) 1–20
Kloft 2007: H. Kloft, Luxuria. Begriff und Sache in der römischen Kaiserzeit, in: R. Aßkamp – M. Brouwer – J. Christiansen (Hrsg.), Luxus und Dekadenz. Römisches Leben am Golf von Neapel (Mainz 2007) 64–76
Knappett 2004: C. Knappett, The Affordances of Things. A Post-Gibsonian Perspective on the Relationality of Mind and Matter, in: E. DeMarrais – C. Gosden – C. Renfrew (Hrsg.), Rethinking Materiality. The Engagement of Mind with the Material World (Exeter 2004) 43–51
Kockel 1986: V. Kockel, Funde und Forschungen in den Vesuvstädten, AA, 1986, 443–569
Kockel 1993: V. Kockel, Porträtreliefs stadtrömischer Grabbauten. Ein Beitrag zur Geschichte und zum Verständnis des spätrepublikanischen-frühkaiserzeitlichen Privatporträts (Mainz 1993)
Koehler 1982: C. G. Koehler, Amphoras on Amphoras, Hesperia 51, 3, 1982, 284–292
Kokowski 1999: A. Kokowski, Schlossbeschläge und Schlüssel im Barbaricum in der römischen Kaiserzeit und der frühen Völkerwanderungszeit. Klassifizierung, Verbreitung, Chronologie (Lublin 1999)
Koutoussaki 2015: L. Koutoussaki, Le choix de sujets icinografique sur le lampes. Originalité, mode ou copier-coller?, in: M. E. Micheli – A Santucci (Hrsg.), Lumina. Convegno Internazionale di Studi Urbino 5–7 giugno 2013 (Pisa 2015) 179–184
Krämer 2001: E. Krämer, Hermen bärtiger Götter. Klassische Vorbilder und Formen der Rezeption (Münster 2001)
Kroll 1986: F.-L. Kroll, Beiträge zu einer Geistesgeschichte des Ornaments, Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, 31, 1, 1986, 80–107
Kroll 1987: F.-L. Kroll, Das Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts (Hildesheim 1987)
Krug 1995: A. Krug, Römische Gemmen im Rheinischen Landesmuseum Trier (Trier 1995)
Küchler 2018: S. Küchler, Materials and Design, in: A. J. Clarke (Hrsg.), Design Anthropology. Object Cultures in Transition (London 2018) 1–18
Künzl 1979: E. Künzl, Le argenterie, in: F. Zevi (Hrsg.), Pompei 79. Raccolta di studi per il decimonono centenario dell'eruzione vesuviana (Neapel 1979) 211–228
Künzl 1982: E. Künzl, Medizinische Instrumente aus Sepulkralfunden der römischen Kaiserzeit, BJb 182, 1982, 1–131: Künzl 1997: S. Künzl, Römisches Tafelsilber – Formen und Verwendung, in: H.-H. von Prittwitz und Gaffron – H. Mielsch (Hrsg.), Das Haus lacht vor Silber. Die Prunkplatte von Bizerta und das römische Tafelgeschirr (Köln 1997) 9–30
Kunze 2008: C. Kunze, Zwischen Griechenland und Rom. Das ‚antike Rokoko' und die veränderte Funktion von Skulptur in späthellenistischer Zeit, in: K. Junker – A. Stähli (Hrsg.), Original und Kopie. Formen und Konzepte der Nachahmung (Wiesbaden 2008) 77–108
Kurapkat u. a. 2014: D. Kurapkat – P. I. Schneider – U. Wulf-Rheid (Hrsg.), Die Architektur des Weges. Gestaltete Bewegung im gebauten Raum (Regensburg 2014)
LaMotta – Schiffer 2002: V. M. LaMotta – M. B. Schiffer, Formation Processes of House Floor Assemblages, in: P. M. Allison (Hrsg.), The Archaeology of Household Activities (London 2002)
Lang 2012: J. Lang, Mit Wissen geschmückt? Zur bildlichen Rezeption griechischer Dichter und Denker in der römischen Lebenswelt (Wiesbaden 2012)
Lang 2015: J. Lang, Objekte. Gefäße, in: H.-U. Cain – J. Lang, Edle Steine. Lehrreiche Schätze einer Bürgerstadt (Leipzig 2015) 112
Lang 2016: J. Lang, Ornamentale Grenzfälle: Zur Semantik pflanzlichen Dekors in der unteritalischen Vasenmalerei, in: C. Lang-Auinger – E. Trinkl (Hrsg.), ΦΥΤΑ ΚΑΙ ΖΩΙΑ. Pflanzen und Tiere auf griechischen Vasen, CVA Österreich Beih. (Wien 2016) 189–200
Lang 2017: J. Lang, Ornament versus Figur. Zur Lesbarkeit von Formgebungen am Beispiel italischer Sigillata, in: M. Flecker (Hrsg.), Neue Bilderwelten. Zur Ikonographie und Hermeneutik italischer Sigillata (Rahden 2017) 161–173
Lang 2018: J. Lang, Rezension zu: N. Dietrich – M. Squire (Hrsg.), Ornament and Figure in Graeco-Roman Art. Rethinking Visual Ontologies in Classical Antiquity (Berlin 2018), BJb 218, 2018, 365–369.
Langner 2001: M. Langner, Antike Graffitizeichnungen. Motive, Gestaltung und Bedeutung (Wiesbaden 2001)
Lapatin 2015: K. Lapatin, Luxury Arts, in: B. E. Borg (Hrsg.), A Companion to Roman Art (Chichester 2015) 321–343
La Rocca 2002: E. La Rocca, Der augusteische Klassizismus, in: M. Maischberger – W. D. Heilmeyer (Hrsg.), Die griechische Klassik. Idee oder Wirklichkeit (Berlin 2002) 627–655:
La Rocca 2009: E. La Rocca, Roma. La Pittura di un Impero (Mailand 2009)
La Rocca 2009a: E. La Rocca, Der augusteische Klassizismus, in: W.-D. Heilmeyer, Die griechische Klassik – Idee oder Wirklichkeit (Mainz 2002) 627–655

Larson 2019: K. A. Larson, Cheap, Fast, Good. The Roman Glassblowing Revolution Reconsidered, JRA 32, 2019, 7–22
Laube 2008: I. Laube, Eine frühkaiserzeitliche Büste in Tübingen, in: I. Delemen (Hrsg.), Euergetes. Festschrift für Dr. Haluk Abbasoğlu zum 65. Geburtstag (Antalya 2008) 773–778
Lauritsen 2012: T. Lauritsen, The Form and Function of Boundaries in the Campanian House, in: A. Anguissola (Hrsg.), Privata Luxuria – Towards an Archaeology of Intimacy. Pompeii and Beyond (München 2012) 95–114
Lavizzari Pedrazzini 1984: M. P. Lavizzari Pedrazzini, Terra Sigillata Italica, Terra Sigillata Sud-Gallica, in: M. Bonghi Jovino (Hrsg.), Ricerche a Pompei. L'insula 5 della Regio VI dalle origini al 79 d.C. (Rom 1984) 214–233
Lazer 1997: E. Lazer, Pompeii AD 79: a Population in Flux?, in: S. E. Bon – R. Jones (Hrsg.), Sequence and Space in Pompeii (Oxford 1997) 102–120
Lees-Maffei – Houze 2010: G. Lees-Maffei – R. Houze, The Design History Reader (Oxford 2010)
Lehmann 2016: H. Lehmann, Ästhetische Erfahrung. Eine Diskursanalyse (Frankfurt a. M. 2016)
Lehnert 2011: G. Lehnert, Raum und Gefühl, in: G. Lehnert (Hrsg.), Raum und Gefühl. Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung (Bielefeld 2011) 9–25
Leibundgut 1977: A. Leibundgut, Die römischen Bildlampen der Schweiz (Bern 1977)
Lessing [1766] 1994: G. E. Lessing, Laokoon. Oder: Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte (1766; Nachdr. Stuttgart 1994)
Lesky 1939: RE XVII.1 (1939) 643–706 s. v. Niobe (A. Lesky)
Lierke 1999: R. Lierke, Gedrehtes Glas bei Plinius und die Kratzer antiker Gläser, in: R. Lierke (Hrsg.), Antike Glastöpferei. Ein vergessenes Kapitel der Glasgeschichte (Mainz 1999) 8–12
Lierke 2009: R. Lierke, Die nicht-geblasenen antiken Glasgefäße – ihre Herstellung von den Anfängen bis zu den Luxusgläsern der Römer (Offenbach 2009)
Liessmann 1999: K. P. Liessmann, Philosophie der modernen Kunst (München 1999)
Linfert 1977: A. Linfert, Zwei Versuche über antiken Witz und Esprit, RdA 1, 1977, 19–26
Ling 1981: R. Ling, Il Progetto inglese di documentazione a Pompei. L'insula I, 10, in: Pompei 1748–1980 (Rom 1981) 94–95
Ling 1991: R. Ling, Roman Painting (Cambridge 1991)
Ling 1996: R. Ling, La Casa del Menandro, in: M. Borriello – A. D'Ambrosio – S. De Caro – P. G. Guzzo (Hrsg.), Pompei. Abitare sotto il Vesuvio (Ferrara 1996) 65–72, 215–229
Ling 1997: R. Ling, The insula of the Menander at Pompeii I. The Structures (Oxford 1997)
Ling 1998: R. Ling, Ancient Mosaics (London 1998)
Ling – Ling 2005: R. Ling – L. Ling, The insula of the Menander at Pompeii II. The Decorations (Oxford 2005)
Lipinski 1982: A. Lipinski, Aurifices Universi Caelatores Gemmarii Pompeiani, in: A. De Franciscis (Hrsg.), La regione sotterrata dal Vesuvio, studi e prospettive (Neapel 1982) 809–828
Lipps – Maschek 2011: J. Lipps – D. Maschek, Antike Bauornamentik. Bemerkungen zum Forschungsstand und zu den Absichten des vorliegenden Bandes, in: J. Lipps – D. Maschek (Hrsg.), Antike Bauornamentik. Möglichkeiten und Grenzen ihrer Erforschung (München 2011) 9–24
Lipps 1906: T. Lipps, Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst (Leipzig 1906)
Lirer – Pescatore – Booth – Walker 1986: L. Lirer – T. Pescatore – B. Booth – G. P. L. Walker, Two Plinian Pumice Fall Deposits from Somma-Vesuvius Italy, Geological Society of America Bulletin 84, 1973, 759–772
Lista 1986: M. Lista, Gli oggetti di uso quotidiano, in: O. Ferrari (Hrsg.), Le Collezioni del Museo Nazionale Napoli I, 1 (Rom 1986) 77–86
Lloyd-Morgan 1977: G. Lloyd-Morgan, The Typology and Chronology of Roman Mirrors in Italy and the North-Western Provinces, with Special Reference to the Collections in the Netherlands (Diss. University of Birmingham 1977)
Lloyd-Morgan 1978: G. Lloyd-Morgan, The Antecedents and Development of the Roman Hand Mirror, in: H. M. Blake – T. W. Potter – D. B. Whitehouse (Hrsg.), Papers in Italian Archaeology I. The Lancaster Seminar. Recent Research in Prehistoric, Classical and Medieval Archaeology (Oxford 1978) 227–235
Locher 1999: A. Locher, Naturalis Historia 36,193: ‚aliud torno teritur', in: R. Lierke (Hrsg.), Antike Glastöpferei. Ein vergessenes Kapitel der Glasgeschichte (Mainz 1999) 12–15
Loeschcke 1919: S. Loeschcke, Lampen aus Vindonissa (Zürich 1919)
Lohmann 2016: P. Lohmann, Tracing the Activities of Female Household Members? A Methodological Discussion of Artefact Distribution in Pompeii, in: R. Berg (Hrsg.), The Material Sides of Marriage, ActaInstRomFin 43 (Rom 2016) 191–201
Lohmann 2018: P. Lohmann, Graffiti als Interaktionsform. Geritzte Inschriften in den Wohnhäusern Pompejis (Berlin 2018)
Lorenz 2008: K. Lorenz, Bilder machen Räume. Mythenbilder in pompejanischen Häusern (Berlin 2008)
Lorenz 2014: K. Lorenz, The Casa del Menandro in Pompeii. Rhetoric and the Typology of Roman Wall Painting, in: J. Elsner – M. Meyer (Hrsg.), Art and Rhetoric in Roman Culture (Cambridge 2014) 183–210
Löw 2001: M. Löw, Raumsoziologie (Berlin 2001)

Löw 2015: M. Löw, Space Oddity. Raumtheorie nach dem Spatial Turn, sozialraum.de, 7, 1, 2015 < https://www.sozialraum.de/space-oddity-raumtheorie-nach-dem-spatial-turn.php> (04.01.2020)

Luongo 2014: R. Luongo, La terra sigillata, in: M. Grimaldi (Hrsg.), POMPEI. Regiones VI–VII. Insula Occidentalis. Casa di Marco Fabio Rufo. Studie e Ricercha (Neapel 2014) 287–307

Luongo u. a. 2003: G. Luongo – A. Perrotta – C. Scarpati – E. De Carolis – G. Patricelli – A. Ciarallo, Impact of the AD 79 Explosive Eruption on Pompeii II. Causes of Death of the Inhabitants Inferred by Stratigraphic Analysis and Areal Distribution of the Human Casualties, Journal of Volcanology and Geothermal Research 126, 2003, 169–200

Maase 2007: K. Maase, Nützlich? Angenehm? Schön?. Überlegungen zur Ästhetik im Alltag, in: K. Eibel – K. Mellmann – R. Zymner (Hrsg.), Im Rücken der Kulturen (Paderborn 2007) 89–111

Maischberger 1997: S. Maischberger, Marmor in Rom. Anlieferung, Lager- und Werkplätze in der Kaiserzeit (Wiesbaden 1997)

Maiuri 1929: A. Maiuri, Pompei: Relazione sui lavori di scavo dall'aprile 1926 al dicembre 1927, NSc 1929, 354–438

Maiuri 1933: A. Maiuri, La casa del Menandro e il suo tesoro di argenteria (Rom 1933)

Majetschak 2007: S. Majetschak, Ästhetik zur Einführung (Dresden 2007)

Martin-Kilchner 1984: S. Martin-Kilchner, Römisches Tafelsilber: Form und Funktionsfragen, in: H. Cahn – A. Kaufmann-Heinimann (Hrsg.), Der spätrömische Silberschatz von Kaiseraugst (Derendingen 1984) 393–404

Maschek 2008: D. Maschek, Figur und Ornament. Das Tänzerinnenmonument von der Via Prenestina und die Produktion von Architekturdekor im römischen Suburbium des 1. Jhs. v. Chr., ÖJh 77, 2008, 185–217

Maschek 2012: D. Maschek, Rationes decoris. Aufkommen und Verbreitung dorischer Friese in der mittelitalischen Architektur des 2. und 1. Jahrhunderts v. Chr. (Wien 2012)

Mastroroberto 1992: M. Mastroroberto, La scultura dei giardini, in: Soprintendenza archaeologica di Pompei (Hrsg.), Domus – Viridaria – Horti picti. Mostra (Neapel 1992) 39–48

Mastroroberto 2006: M. Mastroroberto, Il tesoro di Moregine, in: P. Guzzo (Hrsg.), Argenti a Pompei (Mailand 2006) 224–237

Mastroroberto 2007: M. Mastroroberto, Die Gärten in Pompeji, in: R. Aßkamp – M. Brouwer – J. Christiansen (Hrsg.), Luxus und Dekadenz. Römisches Leben am Golf von Neapel (Mainz 2007) 93–105

McKenzie-Clark 2012: J. McKenzie-Clarke, The Vesuvian Sigillata at Pompeii (London 2012)

McKenzie-Clark 2012a: J. McKenzie-Clark, The Supply of Campanian-made Sigillata to the City of Pompeii, Archaeometry 54, 2012, 796–820

Mei 2007: O. Mei, Labrum marmoreo, in: M. Luni (Hrsg.), Domus di Forum Sempronii. Decorazione e arredo (Rom 2007) 129–133

Meier 2003: C. Meier, Designtheorie. Beiträge zu einer Disziplin (Frankfurt a. M. 2003)

Meier u. a. 2015: T. Meier – F.-E. Focken – M. R. Ott, Material, in: T. Meier – M. R. Ott – R. Sauer (Hrsg.), Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken (Berlin 2015) 19–31

Meller – Dickmann 2011: H. Meller – J.-A. Dickmann (Hrsg.), Pompeji – Nola – Herculaneum. Katastrophen am Vesuv (München 2011)

Menzel 1960: H. Menzel, Römische Büstengewichte im Historischen Museum der Pfalz, Mitteilungen des historischen Vereins der Pfalz 58 (Speyer 1960)

Menzel 1969: H. Menzel, Antike Lampen im römischen-germanischen Museum zu Mainz (Mainz 1969)

Menzel 1985: H. Menzel, Römische Bronzestatuetten und verwandte Geräte, ANRW 12.3, 1985, 127–169

Mersch 2001: D. Mersch, Aisthetik und Responsivität. Zum Verhältnis von medialer und amedialer Wahrnehmung, in: E. Fischer-Lichte – C. Horn – M. Warstat – S. Umathum (Hrsg.), Wahrnehmung und Medialität (Tübingen 2001) 273–300

Meyer 2018: C. Meyer, What is the Value of Images? On the Significance of Time Spent Looking at Classical Art, in: C. M. Draycott – R. Raja – K. Welch – W. T. Wooton (Hrsg.), Visual Histories of the Classical World. Essays in Honour of R. R. R. Smith (Turnhout 2018) 35–46

Micheli 1991: M. E. Micheli, Il servizio da tavola, il ministerium. Argentum escarium, argentum potorium, in: L. P. Biroli Stefanelli (Hrsg.), L'argento die Romani. Vasellame da tavola e d'apparato (Rom 1991) 111–124

Miesler 2011: L. Miesler, Imitating Human Forms in Product Design. How Does Anthropomorphism Work, When Does It Work, and What Does It Affect (Zürich 2011, unpubliziert)

Moda 2004: Soprintendenza archeologica di Pompei (Hrsg.), Moda, costume e bellezza a Pompei e dintorni. Antiquarium di Boscoreale, 12 marzo – 30 maggio 2004 (Herculaneum 2004)

Mols 1994: S. T. A. M. Mols, Furniture Attachments Shaped Like Human Feet, in: J. Ronke (Hrsg.), Akten der 10. Internationalen Tagung über antike Bronzen (Stuttgart 1994) 293–296

Mols 1999: S. T. A. M. Mols, Wooden Furniture in Herculaneum. Form, Technique and Function (Amsterdam 1999)

Monteix 2007: N. Monteix, Cauponae, popinae et "thermopolia", de la norme littéraire et historiographique à la réalité pompéienne, in: R. Cassetta – M. O. Laforge – Y. Roman (Hrsg.), Contributi di Archeologia Vesuviana III, I culti di Pompei (Rom 2007) 117–128

Monteix 2010: N. Monteix, Les lieux de métier. Boutiques et ateliers d'Herculanum (Rom 2010)

Monteix 2012: N. Monteix, Pompéi et Herculanum. Observatoires privilégiés de résiliences urbaines inachevées?, in: G. Djament-Tran – M. Reghezza-Zitt (Hrsg.), Résiliences urbaines. Les villes face à la catastrophe (2012) 47–71
Monteix 2013: N. Monteix, Cuisiner pour les autres. Les espaces commerciaux de production alimentaire à Pompéi, Gallia 70, 1, 2013, 9–26
Moormann 1988: E. M. Moormann, La pittura parietale romana come fonte di conoscenza per la scultura antica (Assen 1988) 152–154
Mora u. a. 1986: L. Mora – P. Mora – G. Torraca – V. A. Bonito, A Coordinated Methodology for the Treatment and Study of the Peristyle Garden Wall of the House of Menander, Pompeii. An interim Report, in: N. S. Brommelle – P. Smith (Hrsg.), Case Studies in the Conservation of Stone and Wall Paintings (London 1986) 38–43
Morichi u. a. 2018: R. Morichi – R. Paone – F. Sampaolo (Hrsg.), Pompei. Nuova cartografia informatizzata georefertia (Rom 2018)
Morin-Jean 1913: J. Morin-Jean, La verrerie en Gaule sous l'empire romain. Essai de morphologie et de chronologie (Paris 1913)
Morrow 1985: K. D. Morrow, Greek Footwear and the Dating of Sculpture (London 1985)
Moss 1989: C. F. Moss, Roman Marble Tables (Ann Arbor 1989)
Motz 1993: T. A. Motz, The Roman Freestanding Portrait Bust. Origins, Context, and Early History (Diss. University of Michigan 1993, unpubliziert)
Moullou 2015: D. Moullou, Lighning Night-Time Activities in Antiquity, in: M. E. Micheli – A Santucci (Hrsg.), Lumina, Convegno Internazionale di Studi Urbino 5–7 giugno 2013 (Pisa 2015) 199–212
Mühlenbrock – Richter 2005: J. Mühlenbrock – D. Richter (Hrsg.), Verschüttet vom Vesuv. Die letzten Stunden von Herculaneum (Mainz 2005)
Mühlherr 2016: A. Mühlherr, Einleitung, in: A. Mühlherr – H. Sahm – M. Schausten – B. Quast (Hrsg.), Dingkulturen. Objekte in Literatur, Kunst und Gesellschaft der Vormoderne (Berlin 2016) 1–20
Müller 1994: C. W. Müller, Das Bildprogramm der Silberbecher von Hoby. Zur Rezeption frühgriechischer Literatur in der römischen Bildkunst der augusteischen Zeit, JdI 109, 1994, 321–352
Müller 2011: J. D. Müller, Decorum. Das Prinzip von Angemessenheit in der Theorie der Rhetorik von den Sophisten bis zur Renaissance (Berlin 2011)
Müller 2014: K. Müller, Sprechende Oberflächen. Von der Schrift auf den Dingen, in: R. Bielfeldt (Hrsg.), Ding und Mensch in der Antike (Heidelberg 2014) 143–162
Münzer 1900: RE IV.1 (1900) 1422–1424 s. v. Publius Cornelius Rufinus (F. Münzer)
Mundt – Warncke 1999: B. Mundt – B. Warncke, Form ohne Ornament? Angewandte Kunst zwischen Zweckform und Objekt (Berlin 1999)
Munzinger 2000: M. Munzinger (Hrsg.), Pompeji. Natur, Wissenschaft und Technik in einer römischen Stadt (München 2000)
Murray 1990: O. Murray, Sympotica. A Symposium on the Symposion (Oxford 1990)
Muscolino 2020: F. Muscolino, Un tocco o un bagno di profumo?, in: M. Osanna – G. Stefani (Hrgs.), Venustas. Grazie e bellezza a Pompei (Pompeji 2020) 66–73
Mustilli 1950: D. Mustilli, Botteghe di scultori, marmorarii, bronzieri e caelatores in Pompei, in: A. Maiuri (Hrsg.), Raccolta di studi per il secondo centenario degli scavi di Pompei (Neapel 1950) 206–229.
Muth 1998: S. Muth, Erleben von Raum – Leben im Raum. Zur Funktion mythologischer Mosaikbilder in der römisch-kaiserzeitlichen Wohnarchitektur (Heidelberg 1998)
Muth 1999: S. Muth, Bildkomposition und Raumstruktur. Zum Mosaik der Großen Jagd von Piazza Armerina in seinem raumfunktionalen Kontext, RM 106, 1999, 189–212
Muth 2011: S. Muth, Ein Plädoyer zur medientheoretischen Reflexion – oder: Überlegungen zum methodischen Zugriff auf unsere historischen Primärquellen, in: A. Verbovsek – B. Backes – C. Jones (Hrsg.), Methodik und Didaktik in der Ägyptologie (Paderborn 2011) 327–346
Muth 2018: S. Muth, Aus der Perspektive der römischen Bodenmosaiken. Ornamentalisierte Figuren oder figuralisierte Ornamente?, in: N. Dietrich – M. Squire (Hrsg.), Ornament and Figure in Graeco-Roman Art. Rethinking Visual Ontologies in Classical Antiquity (Berlin 2018) 393–422
Mutz 1972: A. Mutz, Die Kunst des Metalldrehens bei den Römern (Basel 1972)
Mutz 1983: A. Mutz, Römische Wagen und Gewichte aus Augst und Kaiseraugst (Augst 1983)
Naumann-Steckner 1991: F. Naumann-Steckner, Depictions of Glass in Roman Wall Paintings, in: M. Newby – K. Painter (Hrsg.), Roman Glass. Two Centuries of Art and Invention (London 1991) 86–98
Naumann-Steckner 1999: F. Naumann-Steckner, Glasgefäße in der römischen Wandmalerei, in: M. J. Klein (Hrsg.), Römische Glaskunst und Wandmalerei (Mainz 1999) 25–33
Naumann-Steckner 2007: F. Naumann-Stecker, Luxus in Gold – ein Verbrechen an der Menschheit?, in: R. Aßkamp – M. Brouwer – J. Christiansen (Hrsg.), Luxus und Dekadenz. Römisches Leben am Golf von Neapel (Mainz 2007) 139–149
Naumann-Steckner 2009: F. Naumann-Steckner, Blühendes Kunsthandwerk, in: R. Aßkamp (Hrsg.), 2000 Jahre Varusschlacht. Imperium (Stuttgart 2009) 72–79

Naumann-Steckner 2016: F. Naumann-Steckner, Glas: Zusammensetzung, Herstellung, Geschichte, in: M. Trier – F. Naumann-Steckner (Hrsg.), Zerbrechlicher Luxus (Köln 2016) 25–34
Neudecker 1997: DNP II (1997) 826–827 s. v. Büste (R. Neudecker)
Neumann 1996: E. Neumann, Funktionshistorische Anthropologie der ästhetischen Produktivität (Berlin 1996)
Niemeyer 2015: B. Niemeyer, Kylix – Calyx – Cantharus – Scyphus. Überlegungen zu Entwicklung und Typologie zwei- und dreihenkliger Griffe an hellenistischen und römischen Silberbechern, in: E. Deschler-Erb – P. Della Casa (Hrsg.), New Research on Ancient Bronzes, Acta off the XIIIth International Congress on Ancient Bronzes (Zürich 2015) 217–225
Niemeyer 2018: B. Niemeyer, Römische Silberschätze. 150 Jahre Hildesheimer Silberfund (Stuttgart 2018)
Nichols 1979: R. V. Nichols, A Roman Couch in Cambridge, Archeologia 105, 1979, 1–32
Nöth 1985: W. Nöth, Handbuch der Semiotik (Stuttgart 1985)
Nöth 2009: W. Nöth, Bildsemiotik, in: K. Sachs-Hombach (Hrsg.), Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn (Frankfurt 2009) 235–259
Norman 2013: D. Norman, The Design of Everyday Things (New York 2013)
Nuber 1967: H.-U. Nuber, Zwei römische Schnellwaagen aus Eining, Landkreis Kelheim und Arxtham, Gemeinde Höslwang, Landkreis Rosenheim, Bayerische Vorgeschichtsblätter 32, 1967, 27–39
Nuber 1972: H.-U. Nuber, Kanne und Griffschale. Ihr Gebrauch im täglichen Leben und die Beigabe in Gräbern der römischen Kaiserzeit, BerRGK 53, 1972, 1–232
Nuber 1985: H. U. Nuber, Römische Metallklapptische, in: F. Jenö (Hrsg.), Bronzes romains figurés et appliqués et leur problèmes techniques (Budapest 1985) 53–57
Oakley 2003: J. H. Oakley, Death and the Child, in: J. Neils – J. H. Oakley (Hrsg.), Coming of Age in Ancient Greece. Images of Childhood from the Classical Past (New Hampshire 2003) 163–194
Oettel 2006: A. Oettel, Römisches Tafelgeschirr. Materialwahl und technische Entwicklung, in: A. Dostert – F. Lang (Hrsg.), Mittel und Wege. Zur Bedeutung von Material und Technik in der Archäologie (Möhnesee 2006) 245–261
Oenbrink 1997: W. Oenbrink, Das Bild im Bilde. Zur Darstellung von Götterstatuen und Kultbildern auf griechischen Vasen (Frankfurt a. M. 1997)
Ohlig 2016: C. Ohlig, Wasser im antiken Pompeji. Herkunft, Zuleitung, Verteilung, Nutzung, Entsorgung (Clausthal-Zellerfeld 2016)
Ortisi 2015: S. Ortisi, Militärische Ausrüstung und Pferdegeschirr in den Vesuvstädten (Wiesbaden 2015)
Opdenhoff 2011: F. Opdenhoff, Der Haushalt im Haushalt – Das Verwalterhaus, in: H. Meller – J.-A. Dickmann (Hrsg.), Pompeji – Nola – Herculaneum. Katastrophen am Vesuv (München 2011) 256–265
Opdenhoff 2014: F. Opdenhoff, Organisation von Bewegung in kleinen Häusern in Pompeji, in: D. Kurapkat – P. I. Schneider – U. Wulf-Rheid (Hrsg.), Die Architektur des Weges. Gestaltete Bewegung im gebauten Raum (Regensburg 2014) 382–392
Osanna – Stefani 2020: M. Osanna – G. Stefani (Hrsg.), Venustas. Grazie e bellezza a Pompei (Pompeji 2020)
Overbeck 1884: J. Overbeck, Pompeji in seinen Gebäuden, Alterthümern und Kunstwerken (Leipzig 1884)
Pagano 1992: M. Pagano, L'apparato idrico dei giardini, in: Soprintendenza archeologica di Pompei (Hrsg.), Domus – Viridaria – Horti picti. Mostra (Neapel 1992) 63–68
Pagano 2009: A. Pagano, Due tipi di brocche monoansate. Genere B 2000 e Categoria C, in: S. Tassinari (Hrsg.), Vasi in Bronzo. Bocche, Askoi, Vasi a Paniere (Neapel 2009) 23–93
Pahl – Weber 2008: K. A. Pahl – R. Weber (Hrsg.), Thema Material (Dresden 2008)
Painter 2001: K. Painter, The Insula of the Menander at Pompeii IV. The Silver Treasure (Oxford 2001)
Pannuti 1975: U. Pannuti, Pinarius Cerialis, gemmarius pompeianus, BdA 60, 1975, 178–190
Papanek 1985: V. Papanek, Design for the Real World. Human Ecology and Social Change (London 1985)
von Papen 1905: F. G. von Papen, Der Thyrsos in der griechischen und römischen Literatur und Kunst (Berlin 1905)
Pappalardo 2003: U. Pappalardo, Le argenterie, in: G. Stefani (Hrsg.), Menander. La Casa del Menandro di Pompei (Mailand 2003) 90–107
Parise Bedoni 1990: PPM II (1990) 240–397 s. v. I 10, 4, Casa del Menandro (F. Parise Bedoni)
Patricelli – De Carolis 2001: G. Patricelli – E. De Carolis, L'eruzione del Vesuvio del 79 d. C. Le vittime dell'antica Pompei, in: Pompei tra Sorrento e Sarno, Atti del terzo e quarto Ciclo di conferenze di geologia, storia e archeologia (Rom 2001) 111–145
Pavolini 1977: C. Pavolini, Le lucerne fittili romane del Museo Nazionale di Napoli, in: M. Annecchino u. a. (Hrsg.), L'instrumentum domesticum di Ercolano e Pompei nella prima età imperiale (Rom 1977) 33–51
Peacock 1977: D. P. S. Peacock, Pompeian Red Ware, in: D. P. S. Peacock (Hrsg.), Pottery and Early Commerce. Characterization and Trade in Roman and Later Ceramics (London 1977) 147–162
Peña 2014: J. T. Peña, The Pompeii Artifact Life History Project. Conceptual Background and First Season's Results, ReiCretActa 43, 2014, 467–474
Peña – McCallum 2009: J. T. Peña – M. McCallum, The Production and Distribution of Pottery at Pompeii. A Review of the Evidence I. Production, AJA 113, 2009, 57–79

Pernice 1900: E. Pernice, Bronzen aus Boscoreale, AA 1900, 177–198
Pernice 1925: E. Pernice, Gefässe und Geräte aus Bronze. Die hellenistische Kunst in Pompeji IV (Berlin 1925)
Pernice 1932: E. Pernice, Hellenistische Tische, Zisternenmündungen, Beckenuntersätze, Altäre und Truhen. Die hellenistische Kunst in Pompeji V (Berlin 1932)
Pernice 1938: E. Pernice, Pavimente und figürliche Mosaiken, Die hellenistische Kunst in Pompeji VI (Berlin 1938)
Perpeet 1988: W. Perpeet, Antike Ästhetik (Freiburg 1988)
Perry 2005: E. Perry, The Aesthetics of Emulation in the Visual Arts of Ancient Rome (Cambridge 2005)
Petersen 1892: E. Petersen, Aphrodite, RM 7, 1892, 32–80
Petrovszky 1993: R. Petrovszky, Studien zu römischen Bronzegefäßen mit Meisterstempeln (Espelkamp 1993)
Pettinau 1990: B. Pettinau, L'illuminazione della domus. Lucerne e candelabri, in: L. Pirzio Biroli Stefanelli (Hrsg.), Il bronzo dei Romani. Arredo e suppellettile (Rom 1990) 81–102
Pettinau 1992: B. Pettinau, L'oro, in: L. P. Biroli Stefanelli (Hrsg.), L'oro dei Romani. Gioielli di età imperiale (Rom 1992) 17–50
Pfeiler 1970: B. Pfeiler, Römischer Goldschmuck des ersten und zweiten Jahrhunderts n. Chr. nach datierten Funden (Mainz 1970)
Philipp 1979: H. Philipp, Zu einer Gewichtsbüste aus dem Kerameikos, AM 94, 1979, 137–159
Plant 2021: J. Plant, Hard as Rock and Light as Air. Recontextualising Stuccoed Ceilings in Roman Domestic Space, in: A. Haug – A. Hielscher – T. Lauritsen (Hrsg.), Materiality in Roman Art and Architecture. Aesthetics, Semantics and Function, DECOR 3 (Berlin 2021) 111–128
Platt 2018: V. Platt, Of Sponges and Stones. Matter and Ornament in Roman Painting, in: N. Dietrich – M. Squire (Hrsg.), Ornament and Figure in Graeco-Roman Art. Rethinking Visual Ontologies in Classical Antiquity (Berlin 2018) 241–278
Platt – Squire 2017: V. Platt – M. Squire, Framing the Visual in Greek and Roman Antiquity, in: V. Platt – M. Squire (Hrsg.), The Frame in Classical Art (Cambridge 2017) 3–99
Pleiner 2015: R. Pleiner, Verzierte hellenistische Kohlebecken, in: T. Schäfer – K. Schmidt – M. Osanna (Hrsg.), Cossyra I. Die Ergebnisse der Grabungen auf der Akropolis von Pantelleria/S. Teresa. Der Sakralbereich (Rahden 2015) 993–1000
Poehler 2011: E. Poehler, Practical Matters. Infrastructure and the Planning for the Post-Earthquake Forum at Pompeii, in: E. Poehler – M. Flohr – K. Cole (Hrsg.), Pompeii. Art, Industry and Infrastructure (Oxford 2011) 149–163
Poehler 2017: E. Poehler, The Traffic Systems of Pompeii (Oxford 2017)
Pöpper 2015: T. Pöpper, Gebrauchsgesten als ikonische Mensch-Ding-Konfigurationen. Ein designwissenschaftlicher Versuch über Aquamanile, Retiküle und Savonnettes (sowie „iPhones"), in: T. Pöpper (Hrsg.), Dinge im Kontext. Artefakt, Handhabung und Handlungsästhetik zwischen Mittelalter und Gegenwart (Berlin 2015) 13–54
Porr 2003: M. Porr, Ideologie, Praxis, Materialität. Überlegungen zu einem nichtreduktionistischen Ansatz zum Studium materieller Kultur, in: U. Veit – T. L. Kienlin – C. Kümmel – S. Schmidt (Hrsg.), Spuren und Botschaften. Interpretationen materieller Kultur (Münster 2003) 71–87
Porter 2010: J. I. Porter, The Origins of Aesthetic Thought in Ancient Greece. Matter, Sensation and Experience (Cambridge 2010)
Porter 2012: J. I. Porter, Is the Sublime an Aesthetic Value?, in: I. Sluiter – R. M. Rosen (Hrsg.), Aesthetic Value in Classical Antiquity (Leiden 2012) 47–70
Prescendi 1926: RE XIII.1 (1926) 68–76 s. v. Liber pater (F. Prescendi)
Prescendi 1999: DNP VII (1999) 135–136 s. v. Liber, Liberalia (F. Prescendi)
Prinz – Moebius 2012: S. Prinz – S. Moebius, Zur Kultursoziologie des Designs. Eine Einleitung, in: S. Moebius – S. Prinz (Hrsg.), Das Design der Gesellschaft. Zur Kultursoziologie des Designs (Bielefedl 2012) 9–26
Proto 2002: F. Proto, I vasi a paniere e gli askoi dell'area vesuviana e la loro eventuale destinazione d'uso, in: A. R. Giumlia-Mair (Hrsg.), I bronzi antichi – Produzione e tecnologia (Montagnac 2002) 378–384
Pucci 1977: G. Pucci, Le terre sigillate italiche, galliche e orientali, in: M. Annecchino – A. M. Bisi Ingrassia (Hrsg.), L'instrumentum domesticum di Ercolano e Pompei nella prima età imperiale (Rom 1977) 9–21
Pugliese Carratelli 1995: G. Pugliese Carratelli (Hrsg.), Pompei. Pitture e mosaici. La documentazione nell'opera di disegnatori e pittori dei secoli XVIII e XIX (Rom 1995)
Raff 1994: T. Raff, Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe (München 1994)
Raff 2008: T. Raff, Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe [2](München 2008)
Raselli-Nydegger 2005: L. Raselli-Nydegger, Vom Bild zu Chiffre. Ein Beitrag zur unterschiedlichen Bildersprache auf römischen Lampen und Gemmen, BProAvent 47, 2005, 63–74
Rawson 2003: B. Rawson, Children and Childhood in Roman Italy (Oxford 2003)
Raymond 2013: C. Raymond, Bild und Bild. Eine Untersuchung zwischenbildlicher Prozesse, MedienPädagogik. Zeitschrift für Theorie und Praxis der Medienbildung, 23, 2013, 1–23
Reckwitz 2013: A. Reckwitz, Die Materialisierung der Kulturtheorien, in: R. Johler (Hrsg.), Kultur_Kultur. Denken – Forschen – Darstellen (Frankfurt a. M. 2013) 28–37

Rehm 2004: U. Rehm, Wieviel Zeit haben die Bilder? Franz Wickhoff und die kunsthistorische Erzählforschung, Wiener Jahrbuch der Kunstgeschichte 53, 2004, 161–189
Reinhardt 2018: N. Reinhardt, Material und Design. Untersuchung zu einem materialorientierten Gestaltungsansatz (Bielefeld 2018)
Reinhardt 2021: A. Reinhardt, Diverging Trends in the Visual Appearance of Fired Clay in Roman Architecture. 'Campana Plaques' and Terracotta Façades, in: A. Haug – A. Hielscher – T. Lauritsen (Hrsg.), Materiality in Roman Art and Architecture. Aesthetics, Semantics and Function, DECOR 3 (Berlin 2021) 129–146
Reitz 2012: B. Reitz, *Tantae Molis Erat*. On Valuing Roman Imperial Architecture, in: I. Sluiter – R. M. Rosen (Hrsg.), Aesthetic Value in Classical Antiquity (Leiden 2012) 315–344
Ricci 1985: A. Ricci, Ceramica a pareti sottili, in: Atlante delle forme ceramiche II. Ceramica fine romana nel bacino mediterraneo (tardo ellenismo e primoimpero) (Rom 1985) 231–357
Richter 1926: G. M. A. Richter, Ancient Furniture. A History of Greek, Etruscan, and Roman Furniture (New York 1926)
Richter 1966: G. M. A. Richter, The Furniture of the Greeks, Etruscans and Romans (London 1966)
Richter 1967: I. Richter, Das Kopfgefäß. Zur Typologie einer Gefäßform (Köln 1967)
Richter 1999: K. Richter, Die Herkunft des Schönen. Grundzüge der evolutionären Ästhetik (Mainz 1999)
Riederer 1997: DNP III (1997) 923–930 s. v. Eisen (J. Riederer)
Riederer 1997a: DNP II (1997) 790–793 s. v. Bronze (J. Riederer)
Riegl 1901: A. Riegl, Die spätrömische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der Bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern (Wien 1901)
Riha – Stern 1982: E. Riha – W. B. Stern, Die römischen Löffel aus Augst und Kaiseraugst. Archäologische und metallanalytische Untersuchungen (Augst 1982)
Riha 1986: E. Riha, Römisches Toilettengerät und medizinische Instrumente aus Augst und Kaiseraugst (Augst 1986)
Riha 1990: E. Riha, Der römische Schmuck aus Augst und Kaiseraugst (Augst 1990)
Riha 2001: E. Riha, Kästchen, Truhen, Tische – Möbelteile aus Augusta Raurica (Augst 2001)
Ritter 1995: S. Ritter, Hercules in der römischen Kunst. Von den Anfängen bis Augustus (Heidelberg 1995)
Ritter 2017: S. Ritter, Zur Situierung erotischer Bilder in der pompejanischen Wandmalerei, JdI 132, 2017, 225–270
Robert 1881: C. Robert, Bild und Lied. Archäologische Beiträge zur Geschichte der griechischen Heldensage (Berlin 1881)
Robert 1919: C. Robert, Archaeologische Hermeneutik. Anleitung zur Deutung klassischer Bildwerke (Berlin 1919)
Roberts 2019: P. Roberts, Kitchens and Toilets, in: P. Roberts (Hrsg.), The Last Supper in Pompeii (Oxford 2019) 163–177
Rocco 2017: T. Rocco, Vivere alla greca, in: M. Osanna – C. Rescigno (Hrsg.), Pompei e i Greci (Mailand 2017) 177–183
Röder – Röder 1993: J. Röder – G. Röder, Die Steinbrüche des numidischen Marmors von Chemtou, in: F. Rakob (Hrsg.), Simitthus I. Die Steinbrüche und die antike Stadt (Mainz 1993) 17–53
von Rohden 1880: H. von Rohden, Die antiken Terrakotten I. Die Terracotten von Pompeji (Berlin 1880)
Rohmann 2017: D. Rohmann, Ungleicharmige Waagen im literarischen, epigraphischen und papyrologischen Befund der Antike, Historia 66, 1, 2017, 83–110
Roth-Rubi 1984: K. Roth-Rubi, Der Hildesheimer Silberschatz und Terra Sigillata. Eine Gegenüberstellung, AKorrBl 14, 1984, 175–193
Rottloff 1982: S. Rottloff, Silver, Glas and Clay, Hesperia 51, 1982, 329–337
Rottloff 1999: A. Rottloff, Römische Vierkantkrüge, in: M. J. Klein (Hrsg.), Römische Glaskunst und Wandmalerei. Ausstellung des Landesmuseums Mainz vom 12. Dezember 1999 bis 20. Februar 2000 (Mainz 1999) 41–49
Rottloff 2006: A. Rottloff, Lebensbilder römischer Frauen (Mainz 2006)
Rottloff 2015: A. Rottloff, Geformt mit göttlichem Atem. Römisches Glas (Mainz 2015)
Rückert 1998: B. Rückert, Die Herme im öffentlichen und privaten Leben der Griechen. Untersuchungen zur Funktion der griechischen Herme als Grenzmal, Inschriftenträger und Kultbild des Hermes (Regensburg 1998)
Rühfel 1987: H. Rühfel, Das Kind in der griechischen Kunst (Mainz 1987)
Rutkowski 1979: B. Rutkowski, Griechische Kandelaber, JdI 94, 1979, 174–222
Salomonson 1980: J. W. Salomonson, Der Trunkenbold und die Trunkene Alte. Untersuchungen zur Herkunft, Bedeutung und Wanderung einiger plastischer Gefässtypen der römischen Kaiserzeit, BABesch 55, 1980, 65–106
Samida u. a. 2014: S. Samida – M. K. H. Eggert – H.-P. Hahn (Hrsg.), Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen – Konzepte – Disziplinen (Stuttgart 2014)
Sampaolo 2006: V. Sampaolo, L'Iseo Pompeiano, in: S. De Caro (Hrsg.), Egittomania. Iside e il Mistero (Mailand 2006) 87–119
Sapouna 1998: P. Sapouna, Die Bildlampen römischer Zeit aus der Idäischen Zeusgrotte auf Kreta (Oxford 1998)
Sarnataro 2002: T. Sarnataro, Le patere con manico dall'area vesuviana e la loro funzione domestica. Case-study; la Casa di L. Volusius Faustus (I 2,10), in: R. A. Giumlia-Mair (Hrsg.), I bronzi antichi. Produzione e tecnologia (Montagnac 2002) 393–406

Sassi 2015: M. G. Sassi, La lucerna negli autori latini – Immagini, metafore, espressioni proverbiali, in: M. E. Micheli – A. Santucci (Hrsg.), Lumina, Convegno Internazionale di Studi, Urbino 5–7 giugno 2013 (Bologna 2015) 151–156
Sauron 1990: G. Sauron, Les monstres, au cœur des conflits esthétiques à Rome au I[er] siècle avant J.-C., Revue de l'Art 90, 1990, 35–45
Scatozza Höricht 1986: L. A. Scatozza Höricht, I vetri romani di Ercolano (Rom 1986)
Scatozza Höricht 1989: L. A. Scatozza Höricht, I monili di Ercolano (Rom 1989)
Scatozza Höricht 1991: L. A. Scatozza Höricht, Syrian Elements among the Glass from Pompeii and Herculaneum, in: M. Newby – K. Painter (Hrsg.), Roman Glass. Two Centuries of Art and Invention (London 1991) 76–85
Scatozza Höricht 2012: L. A. Scatozza Höricht, L'instrumentum vitreum di Pompei (Rom 2012)
Scatozza Höricht u. a. 1993: L. A. Scatozza Höricht – L. Chianese – C. Piccioli – R. Sacchi, Prime osservazioni ed analisi sul contenuto di alcuni recipienti in vetro rinvenuti nell'area archeologica di Pompei, in: L. Franchi dell'Orto (Hrsg.), Ercolano 1738–1988. 250 anni di ricerca archeologica (Rom 1993) 551–564
Schädler 1993: U. Schädler, Ikonologie und Archäologie, AuA 39, 1993, 162–187
Scheibler 2001: DNP XI (2001) 643 s. v. Skyphos (I. Scheibler)
Schefold 1934: K. Schefold, Statuen auf Vasenbildern, JdI 52, 1934, 30–75
Schefold 1952: K. Schefold, Pompejanische Malerei. Sinn und Ideengeschichte (Basel 1952)
Schenk 2008: A. Schenk, Regard sur la tabletterie antique. Les objets en os, bois de cerf et ivoire du Musée Romain d'Avenches (Avenches 2008)
Schenke 2003: G. Schenke, Schein und Sein. Schmuckgebrauch in der römischen Kaiserzeit: eine sozio-ökonomische Studie anhand von Bild und Dokument (Louvain 2003)
Schiffer 1985: M. B. Schiffer, Is There a 'Pompeii Premise' in Archaeology?, Journal of Anthropological Research 41, 1985, 18–41
Schmidt 1941: RE XXI (1941) 518–525 s. v. Pholos (J. Schmidt)
Schmidt 2015: G. Schmidt, Die Technik der Steingravur, in: H.-U. Cain – H.-J. Höbler – J. Lang (Hrsg.), Edle Steine. Lehrreiche Schätze einer Bürgerstadt (Leipzig 2015) 36–46
Schneider 1986: R. M. Schneider, Bunte Barbaren. Orientalenstatuen aus farbigem Marmor in der römischen Repräsentationskunst (Worms 1986)
Schneider 2009: B. Schneider, Design – Eine Einführung. Entwurf im sozialen, kulturellen und wirtschaftlichen Kontext (Basel 2009)
Schneider u. a. 1979: L. Schneider – B. Fehr – K. H. Meyer, Zeichen, Kommunikation, Interaktion. Zur Bedeutung von Zeichen-, Kommunikations- und Interaktionstheorie für die Klassische Archäologie, Hephaistos 1, 1979, 7–41
Schörner 2010: G. Schörner, Dinge und ihre soziale Bedeutung. Behavioral Archeology, Terra Sigillata und die Imelda-Marcos-Hypothese, in: E. Tietmeyer – C. B. Hirschberger – K. Noack – J. Redlin (Hrsg.), Die Sprache der Dinge. Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf die materielle Kultur (Münster 2010) 53–63
Schörner 2016: G. Schörner, Domestic cults in the Roman House. Can Archaeology Detect Individuality? The Case of the Casa dei Vettii, in: L. Scheuermann – W. Spickermann (Hrsg.), Religiöse Praktiken in der Antike. Individuum – Gesellschaft – Weltbeziehung (Graz 2016) 111–120
Scholz 2019: J. Scholz, Die Präsenz der Dinge. Anthropomorphe Artefakte in Kunst, Mode und Literatur (Bielefeld 2019)
Schütte 1986: U. Schütte, Ordnung und Verzierung. Untersuchungen zur deutschsprachigen Architekturtheorie des 18. Jahrhunderts (Wiesbaden 1986)
Schwendemann 1921: K. Schwendemann, Der Dreifuß. Ein formen- und religionsgeschichtlicher Versuch, JdI 36, 1921, 98–185
Schweppenhäuser 2016: G. Schweppenhäuser, Designtheorie (Wiesbaden 2016)
Schwer 2014: T. Schwer, Produktsprachen. Design zwischen Unikat und Industrieprodukt (Bielefeld 2014)
Schwinden 1983: L. Schwinden, Handel mit Pfeffer und anderen Gewürzen im römischen Trier, Kurtrierische Jahrbücher 23, 1983, 20–26
Seel 1996: M. Seel, Ethisch-ästhetische Studien (Frankfurt a. M. 1996)
Seidel 2002: Y. Seidel, Die Öllampen in der Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universität Jena (Jena 2002)
Seidel 2009: Y. Seidel, Künstliches Licht im individuellen, familiären und öffentlichen Lebensbereich (Wien 2009)
Seidel 2012: Y. Seidel, Innovation oder Imitation – zur Ursprungsfrage von Beleuchtungsgeräteständern, in: L. Chrzanovski (Hrsg.), Le luminaire antique. Lychnological Acts III, Monographies Instrument 44 (Montagnac 2012) 331–336
Seifert 2013: M. Seifert, Ornament oder Bildelement. Überlegungen zu den Gestaltungsprinzipien geometrischer Bilddarstellung, in: G. Kökdemir (Hrsg.), Festschrift for Orhan Bingöl on the Occasion of His 67[th] Birthday (Ankara 2013) 575–585
Sielhorst 2015: B. Sielhorst, Hellenistische Agorai. Gestaltung, Rezeption und Semantik eines urbanen Raumes (Berlin 2015)

Sigges 2002: B. Sigges, Vita cognita. Die Ausstattung pompejanischer Wohnhäuser mit Gefäßen und Geräten untersucht an ausgewählten Beispielen (Diss. Köln 2002, unpubliziert)

Sigurdson u. a. 1982: H. Sigurdsson – S. Cashdollar – S. R. J. Sparks, The Eruption of Vesuvius in A. D. 79. Reconstruction from Historical and Volcanological Evidences, AJA 86, 1982, 39–51

Silvano 2012: F. Silvano, I vetri di epoca romana dagli scavi di Medinet Madi (1998–2004). L'area del Tempio C., Monografie di 'Egitto e vicino Oriente' 5 (Pisa 2012)

Simmel 1919: G. Simmel, Der Henkel, in: G. Simmel, Philosophische Kultur [2](Leipzig 1919) 116–124

Simmel [1908] 1992: G. Simmel, Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung [7](Frankfurt a. M. 1992)

Simon 1986: E. Simon, Augustus. Kunst und Leben in Rom um die Zeitenwende (München 1986)

Simon 2014: C. Simon, Römisches Zaumzeug aus Pompeji, Herculaneum und Stabiae. Metallzäume, Trensen und Kandarren (Oxford 2014)

Sinn 1987: F. Sinn, Stadtrömische Marmorurnen (Mainz 1987)

Sinn 2015: F. Sinn, Decorative Art, in: B. Borg (Hrsg.), A Companion to Roman Art (Chichester 2015) 301–321

Siviero 1954: R. Siviero, Gli ori e le ambre del Museo Nazionale di Napoli (Florenz 1954)

Sluiter – Rosen 2012: I. Sluiter – R. M. Rosen, General Introduction, in: I. Sluiter – R. M. Rosen (Hrsg.), Aesthetic Value in Classical Antiquity (Leiden 2012) 1–14

Snodgrass 1982: A. M. Snodgrass, Narration and Allusion in Archaic Greek Art. A Lecture Delivered at New College Oxford on 20th May, 1981 (London 1982)

Sodo 2004: A. M. Sodo, La cosmesi, in: Soprintendenza archeologica di Pompei (Hrsg.), Moda costume e bellezza a Pompei e dintorni (Herculaneum 2004) 49–60

Sodo 2020: A. M. Sodo, Spechhio, specchhio delle mie brame…, in: M. Osanna – G. Stefani (Hrsg.), Venustas. Grazie e bellezza a Pompei (Pompeji 2020) 75–79

Soentgen 2014: J. Soentgen, Materialität, in: S. Samida – A. Belliger (Hrsg.), Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen (Stuttgart 2014) 226–229

Sogliano 1898: A. Sogliano, La Casa dei Vettii in Pompei, MonAnt 8, 1898, 233–288

Soricelli 1988: G. Soricelli, Osservazioni intorno ad un cratere in ceramica invetriata da Pompei, RStPomp 2, 1988, 248–254

Spano 1910: G. Spano, Pompei. Reazione degli scavi eseguiti dal marzo 1905 a tutto dicembre 1906, NSc 7, 1910, 253–282

Spinazzola 1928: V. Spinazzola, Le arti decorative in Pompei e nel Museo Nazionale di Napoli (Mailand 1928)

Squire 2016: M. Squire (Hrsg.), Sight and the Ancient Senses (London 2016)

Squire 2018: M. Squire, 'To Haunt, to Startle, and Way-Lay'. Approaching Ornament and Figure in Graeco-Roman Art, in: N. Dietrich – M. Squire (Hrsg.), Ornament and Figure in Graeco-Roman Art. Rethinking Visual Ontologies in Classical Antiquity (Berlin 2018) 1–36

Städke 2001: ÄGB II (2001) 463–494 s. v. Form (K. Städke)

Stähli 2007: A. Stähli, Die mediale Präsenz des Bildes. Oder: Was meinen wir eigentlich genau damit, wenn wir danach fragen, was ein Bild sei?, in: C. Kienling (Hrsg.), Mediale Gegenwärtigkeit (Zürich 2007) 127–146

Stähli 2014: A. Stähli, Sprechende Gegenstände, in: R. Bielfeldt (Hrsg.), Ding und Mensch in der Antike.: Gegenwart und Vergegenwärtigung (Heidelberg 2014) 113–141

Stankowski 2002: A. Stankowski, Das visuelle Erscheinungsbild der Corporate Identity, in: K. Birkigt – M. M. Stadler – H. J. Funck (Hrsg.), Corporate Identity. Grundlagen, Funktionen, Fallbeispiele (Landsberg am Lech 2002) 191–224

Stefani 2003: G. Stefani, Menander. La Casa del Menandro di Pompei (Mailand 2003)

Stefani 2003a: G. Stefani, La Casa del Menandro, in: A. D'Ambrosio – P. G. Guzzo – M. Mastrotoberto (Hrsg.), Storie da un'eruzione. Pompeji, Ercolano, Oplontis (Mailand 2003) 355–367

Stefani 2006: G. Stefani, Casa del Menandro (I.10), in: P. Guzzo (Hrsg.), Argenti a Pompei (Mailand 2006) 191–223

Steffen 2000: D. Steffen, Design als Produktsprache. Der ‚Offenbacher Ansatz' in Theorie und Praxis (Frankfurt am Main 2000)

Steinbrenner 2010: J. Steinbrenner, Wann ist Design? Design zwischen Funktion und Kunst, in: J. Nida-Rümelin – J. Steinbrenner (Hrsg.), Ästhetische Werte und Design (Ostfildern 2010) 11–30

Stein-Hölkeskamp 2005: E. Stein-Hölkeskamp, Das römische Gastmahl. Eine Kulturgeschichte (München 2005)

Stein-Hölkeskamp 2006: E. Stein-Hölkeskamp, Das römisch Haus – die memoria der Mauern, in: E. Stein-Hölkeskamp – K.-J. Hölkeskamp (Hrsg.), Erinnerungsorte der Antike. Die römische Welt (München 2006) 300–320

Stemmer 2001: K. Stemmer, Die Vögel der Aphrodite, in: K. Stemmer (Hrsg.), In den Gärten der Aphrodite (Berlin 2001) 138–144

Stephens 2008: J. Stephens, Ancient Roman Hairdressing. On (Hair)pins and Needles, JRA 21, 2008 110–132

Stern 1990: W. Stern, Exkurs 4. Untersuchungen an einer Melonenperle, in: E. Riha (Hrsg.), Der römische Schmuck in Augst und Kaiseraugst (Augst 1990) 93

Stern 1999: E. M. Stern, Roman Glassblowing in a Cultural Context, AJA 103, 1999, 441–484
Stern 2007: M. E. Stern, Ancient Glass in a Philological Context, Mnemosyne 60, 2007, 341–406
Sternini 2019: M. Sternini, The Production Centres and River Network of Italian Terra sigillata Between the Arno and Tiber Valleys. A Geographical Point of View, JRA 32, 2019, 485–494
Stewart 2000: P. Stewart, Cult Images on Roman Lamps, Hephaistos 18, 2000, 7–28
Stout 1994: A. M. Stout, Jewellery as a Symbol of Status in the Roman Empire, in: J. L. Sebesta – L. Bonfante (Hrsg.), The World of Roman Costume (Madison 1994) 77–100
Strässle 2013: T. Strässle, Pluralis materialitatis, in: T. Strässle – C. Kleinschmidt – J. Mohs (Hrsg.), Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten. Theorien – Praktiken – Perspektiven (Bielefeld 2013) 7–23
Stucky 1993: R. A. Stucky, Die Skulpturen aus dem Eschmun-Heiligtum bei Sidon (Basel 1993)
Stutzinger 1995: D. Stutzinger, Römische Haarnadeln mit Frauenbüste, BJb 195, 1995, 135–208
Sütterlin 1994: C. Sütterlin, Kunst und Ästhetik, in: W. Schiefenhövel u. a. (Hrsg.), Gemachte und gedachte Welten. Der Mensch und seine Ideen (Stuttgart 1994) 95–119
Sütterlin 2003: C. Sütterlin, From Sign and Schema to Iconic Represetation. Evolutionary Aesthetics of Pictorial Art, in: E. Voland – K. Grammer (Hrsg.), Evolutionary Aesthetics (Berlin 2003) 131–169
Swift 2009: E. Swift, Style and Function in Roman Decoration. Living with Objects and Interiors (Farnham 2009)
Swift 2014: E. Swift, Design, Function and Use-Wear in Spoons. Reconstructing Everyday Roman Social Practice, JRA 27, 2014, 203–237
Swift 2017: E. Swift, Roman Artefacts and Society. Design, Behaviour, and Experience (Oxford 2017)
Swift 2021: E. Swift, Materiality and Object Design and Function. Perspectives from Artefacts, in: A. Haug – A. Hielscher – T. Lauritsen (Hrsg.), Materiality in Roman Art and Architecture. Aesthetics, Semantics and Function, DECOR 3 (Berlin 2021) 201–220
Tamm 2005: J. Tamm, Argentum Potorium and the Campanian Wall-Painter, BABesch 80, 2005, 73–89
Tassinari 1975: S. Tassinari, Pots à anse unique. Étude du décor des anses d'un type de récipients en bronze d'Herculaneum et de Pompéi, CronPomp 1, 1975, 160–231
Tassinari 1979: S. Tassinari, Il vasellame di bronzo, in: F. Zevi (Hrsg.), Pompei 79 (Neapel 1979) 229–240
Tassinari 1979a: S. Tassinari, Pots campanien a décor bacchique, in: C. Bérard – P. Ducrey (Hrsg.), Bronzes hellénistiques et romains. Tradition et renouveau (Lausanne 1979) 111–119
Tassinari 1993: S. Tassinari, Il vasellame bronzeo di Pompei (Rom 1993)
Tassinari 1995: S. Tassinari, Recherches sur la datation et l'origine de la vaisselle de Pompéi, in: S. T. A. M. Mols – R. M. van Heeringen – A. M. Gerhartl-Witteveen – H. Kars (Hrsg.), Acta of the 12th International Congres on Ancient Bronzes (Nijmengen 1995) 87–96
Tassinari 2002: S. Tassinari, Observations et propos sur la fabrication des anses de récipients de Pompéi, in: A. Giumlia-Mair (Hrsg.), I bronzi antichi. Produzione e tecnologia (Montagnac 2002) 363–369
Tassinari 2009: S. Tassinari, Introduzione, in: S. Tassinari (Hrsg.), Vasi in Bronzo. Bocche, Askoi, Vasi a Paniere (Neapel 2009) 11–22
Tassinari 2009a: S. Tassinari (Hrsg.), Vasi in Bronzo. Bocche, Askoi, Vasi a Paniere (Neapel 2009)
Tassinari 2010: S. Tassinari, Regards croisés, in: C. Gasparri – G. Greco – R. Pierobon Benoit (Hrsg.), Dall'immagine alla storia. Studi per ricordare Stefania Adamo Muscettola (Pozzuoli 2010) 397–404
Tassinari 2015: S. Tassinari, De la spécifié typologique du décor des anses. L'exemple de la catégorie des cruches trilobées D, in: E. Deschler-Erb – P. Della Casa (Hrsg.), New Research on Ancient Bronzes, Acta of the XIIIth International Congress on Ancient Bronzes (Zürich 2015) 235–240
Taylor 2008: R. M. Taylor, The Moral Mirror of Roman Art (New York 2008)
Testa 1989: A. Testa, Candelabri e Thymiateria (Rom 1989)
Thürlemann 2004: F. Thürlemann, Vom Einzelbild zum ‚hyperimage'. Eine neue Herausforderung für die kunstgeschichtliche Hermeneutik, in: A. Neschke-Hentschke (Hrsg.), Les herméneutiques au seuil du XXIème siècle – évolution et débat actuel (Paris 2004) 223–247
Thürlemann 2013: F. Thürlemann, Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des Hyperimage (München 2013)
Tomei 2001: D. Tomei, Le saghe troiana e romana nella pittura pompeiana, Ostraka 16, 2007, 2, 409–445
Tooby – Cosmides 2001: J. Tooby – L. Cosmides, Does Beauty Build Adapted Minds? Toward an Evolutionary Theory of Aesthetics, Fiction and the Arts, SubStance 30, 199/95, 2001, 6–27
Torraca 1986: G. Torraca, La conservazione delle pitture murali nel peristilio della Casa del Menandro a Pompei, RStPomp 1, 1986, 140–150
Trebsche 2010: P. Trebsche (Hrsg.), Der gebaute Raum. Bausteine einer Architektursoziologie vormoderner Gesellschaften (Münster 2010)
Trendelenburg 1876: A. Trendelenburg, Die Gegenstücke in der campanischen Wandmalerei, Archäologische Zeitung 34, 1876, 1–8. 79–83
Trilling 2001: J. Trilling, The Language of Ornament (London 2001)
True 2006: M. True, Athenian Potters and the Production of Plastic Vases, in: B. Cohen (Hrsg.), The Colors of Clay. Special Techniques in Athenian Vases (Los Angeles 2006) 240–290

Tsouparopoulou – Meier 2015: C. Tsouparopoulou – T. Meier, Artefakt, in: T. Meier – M. R. Ott – R. Sauer (Hrsg.), Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken (Berlin 2015) 47–62
Tybout 1989: R. A. Tybout, Aedificiorum figurae. Untersuchungen zu den Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils (Amsterdam 1989)
Tybout 2003: R. A. Tybout, Dwarfs in Discourse, the Function of Nilotic Scenes and Other Roman Agyptica, JRA, 2003, 505–515
Ulrich 2007: R. B. Ulrich, Roman Woodworking (New Haven 2007)
Vallotto – Verità 2002: M. Vallotto – M. Verità, Glasses from Pompeii and Herculaneum and the Sand of the Rivers, in: J. Renn – G. Castagnetti (Hrsg.), Homo Faber. Studies on Nature, Technology, and Science at the Time of Pompeii (Rom 2002) 63–73
Valenza Mele 1983: V. Valenza Mele, Catalogo delle lucerne in bronzo. Museo nazionale archeologico di Napoli (Rom 1983)
Van Oyen 2015: A. Van Oyen, Actor-Network Theory's Take on Archaeological Types. Becoming, Material Agency, and Historical Explanation, CambrAJ 25, 2015, 63–78
Van Oyen 2016: A. Van Oyen, Historicising Material Agency. From Relations to Relational Constellations, Journal of Archaeological Method and Theory 23, 2016, 354–378
Van Oyen – Pitts 2017: A. Van Oyen – M. Pitts (Hrsg.), Materialising Roman Histories (Oxford 2017)
Varriale 2007: I. Varriale, I cicli decoratici nella Casa del Menandro a Pompei, in: C. Guiral Pelegrín (Hrsg.), Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural Antigua, Actas del IX Congreso Internacional de la Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (Zaragoza 2007) 335–338
Varriale 2012: I. Varriale, Architecture and Decoration in the House of Menander in Pompeii, in: D. L. Balch – A. Weissenrieder (Hrsg.), Contested Space. Houses and Temples in Roman Antiquity and the New Testament (Tübingen 2012) 163–184
Vickers 1998: M. Vickers, Skeuomorphismus oder die Kunst, aus wenig viel zu machen (Mainz 1998)
Visy 1994: Z. Visy, Römische und byzantinische Schnellwaagen aus der Türkei, in: J. Ronke (Hrsg.), Akten der 10. Internationalen Tagung über antike Bronzen (Stuttgart 1994) 435–444
Vollenweider 1966: M.-L. Vollenweider, Die Steinschneidekunst und ihre Künstler in spätrepublikanischer und augusteischer Zeit (Baden Baden 1966)
Vulpes 1847: B. Vulpes, Illustrazione di tutti gli strumenti chirurgici scavati in Ercolano e in Pompei e che ora conservans neal Real Museo Borbonico di Napoli i compresa in sette memorie lette all'Accademia Ercolanese (Neapel 1847)
Wabersich 2014: H. Wabersich, Form und Medium. Überlegungen zu materialübergreifenden Gefäßformen antiken Tafelgeschirrs, in: D. Graen – M. Rind – H. Wabersich (Hrsg.), Otium cum dignitate. Festschrift für Angelika Geyer zum 65. Geburtstag (Oxford 2014) 209–238
Wagner 2001: M. Wagner, Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne (München 2001)
Wagner u. a. 2002: M. Wagner – D. Rübel – S. Hackenschmidt (Hrsg.), Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn (München 2002)
Wagner 2003: M. Wagner, Materialgerechtigkeit. Debatten um Werkstoffe in der Architektur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, in: J. Pursche (Hrsg.), Historische Architekturoberflächen. Kalk, Putz, Farbe (München 2003) 135–138
Wagner 2005: ÄGB III (2005) 866–882 s. v. Material (M. Wagner)
Wagner 2008: M. Wagner, Materialwert, Materialgerechtheit, Materialbedeutung, Kunsthistorische Arbeitsblätter 2008, 3, 5–14
Waldenfels 1980: B. Waldenfels, Einführung in die Phänomenologie (München 1980)
Wallace-Hadrill 1994: A. Wallace-Hadrill, Houses and society in Pompeji and Herculaneum (Princeton 1994)
Wallace-Hadrill 2008: A. Wallace-Hadrill, Rome's Cultural Revolution (New York 2008)
Walter-Karydi 1990: E. Walter-Karydi, Die Entstehung der Grotteskenornamentik, RM 97, 1990, 137–152
Walton – Tite 2010: M. S. Walton – M. S. Tite, Production Technology of Roman Lead-Glazed Pottery and its Continuance into Late Antiquity, Archaeometry 52, 5, 2010, 733–759
Ward-Perkins – Claridge 1978: A. Ward-Perkins – A. Claridge (Hrsg.), Pompeii A.D. 79 (Boston 1978)
Weeber 2007: K.-W. Weeber, Luxuria. Das ‚süße Gift', in: R. Aßkamp u. a. (Hrsg.), Luxus und Dekadenz. Römisches Leben am Golf von Neapel (Mainz 2007) 2–15
Weddigen 2006: T. Weddigen, Raffaels Papageienzimmer. Ritual, Raumfunktion und Dekoration im Vatikanpalast der Renaissance (Emsdetten 2006)
Weitzmann 1970: K. Weitzmann, Illustrations in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration (Princeton 1970)
Welker 1999: E. Welker, Handhaben an römischen Gläsern. Über Ösen, Henkel, Griffe, in: M. J. Klein (Hrsg.), Römische Glaskunst und Wandmalerei (Mainz 1999) 50–56
Weltzien – Scholz 2016: F. Weltzien – M. Scholz, Vorwort. Was das Material über das Design erzählt, in: F. Weltzien – M. Scholz (Hrsg.), Die Sprachen der Materialien (Berlin 2016) 9–13

Wernicke 1894: RE I (1894) 2339–2342 s. v. Antaios (K. Wernicke)
von Wersin – Müller-Grah 1953: W. von Wersin – W. Müller-Grah, Das elementare Ornament und seine Gesetzlichkeit. Eine Morphologie des Ornaments (Ravensburg 1953)
Wesphal 2014: K. Wesphal, Phänomenologie als Forschungsstil und seine Bedeutung für die kulturelle und ästhetische Bildung, in: Kulturelle Bildung 2014, online https://www.kubi-online.de/artikel/phaenomenologie-forschungsstil-seine-bedeutung-kulturelle-aesthetische-bildung (13.07.2021)
Whitmore 2013: A. M. Whitmore, Small finds and the social environment of the Roman baths (Dissertation University of Iowa, 2013)
Wickhoff 1895: F. Wickhoff, Die Wiener Genesis 1, Jahrbuch des Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 15 (Prag 1895)
Wickhoff 1895a: F. Wickhoff, Die Wiener Genesis 2, Jahrbuch des Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 16 (Prag 1895)
Wielowiejski 1977: J. Wielowiejski, Research on Roman Metal Vessels in the Last Thirty Years (1946–1975), Archeologia Polona 18, 1977, 137–172
Wielowiejski 1988: J. Wielowiejski, Studies on Roman Metal Vessels during the Last Decade (1976–1985), Archeologia Polona 27, 1988, 15–67
Wiesing 2004: L. Wiesing, Sind Bilder Zeichen?, in: K. Sachs-Hombach – K. Rehkämper (Hrsg.), Bild – Bildwahrnehmung – Bilderarbeitung. Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft (Wiesbaden 2004) 99–104
Wiesing 2013: L. Wiesing, Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens (Berlin 2013)
Williams 1905: C. L. Williams, Studies in Ancient Furniture. Couches and Beds of the Greeks, Etruscans and Romans (Chicago 1905)
Willis – Hingley 2007: S. Willis – R. Hingley (Hrsg.), Roman Finds. Context and Theory (Oxford 2007)
Willis – Hingley 2007a: S. Willis – R. Hingley, Roman Finds. Context and Theory, in: S. Willis – R. Hingley (Hrsg.), Roman Finds. Context and Theory (Oxford 2007) 2–17
Winter 2013: E. Winter, Zeitzeichen. Zur Entwicklung und Verwendung antiker Zeitmesser (Berlin 2013)
Witzgall 2016: S. Witzgall, Immanente Relationen. Von der Handlungsmacht der Dinge zur nicht-repräsentationalistischen Kunst und relationalem Design, in: J. Dörrenbacher – K. Plüm, Beseelte Dinge. Design aus Perspektive des Animismus (Bielefeld 2016) 97–118
Wohlmayr 1992: W. Wohlmayr, Studien zur Idealplastik der Vesuvstädte (Buchloe 1991)
Wölfel 1990: C. Wölfel, Erwägungen zur künstlichen Beleuchtung von Skulptur, in: W.-D. Heilmeyer – W. Hoepfner (Hrsg.), Licht und Architektur (Tübingen 1990) 43–50
Wolf 1993 : S. R. Wolf, Herakles beim Gelage. Eine motiv- und bedeutungsgeschichtliche Untersuchung des Bildes in der archaisch-frühklassischen Vasenmalerei (Köln 1993)
Wolf 2019: G. Wolf, Die Vase und der Schemel. Ding, Bild oder eine Kunstgeschichte der Gefäße (Dortmund 2019)
Wolters 1985: RDK VIII (1985) 1062–1184 s. v. Filigran (Filigranarbeiten, Filigrandraht) (J. Wolters)
Wolters 1986: J. Wolters, Die Granulation. Geschichte und Technik einer alten Goldschmiedekunst (München 1986)
Wrede 1986: H. Wrede, Die antike Herme (Mainz 1986)
Wuilleumier 1928: P. Wuilleumier, Mobilier de l'Afrique romaine, MEFRA 45, 1928, 123–149
Wyler 2004: S. Wyler, Dionysos Domesticus. Les motifs dionysiaques dans les maison pompéiennes et romaines (IIe s. av. – Ier s. ap. J.-C.), MEFRA 116, 2, 2004, 933–951
Yegül 2010: F. K. Yegül, Bathing in the Roman World (Cambridge 2010)
Yerkes 2000: S. R. Yerkes, Vitruvius' monstra, JRA 13, 2000, 234–252
Yerkes 2005: S. R. Yerkes, 'Living Architecture'. Living Column and Vegetal Urn. Shared Motifs in Roman Wall Painting and 'Neo-Attic' Furnishing, in: J. Pollini (Hrsg.), Terra Marique (Oxford 2005) 149–170
Zahlhaas 1975: G. Zahlhaas, Römische Reliefspiegel (Kallmünz 1975)
Zanker 1972: P. Zanker, Forum Romanum. Die Neugestaltung durch Augustus (Tübingen 1972)
Zanker 1987: P. Zanker, Augustus und die Macht der Bilder (München 1987)
Zanker 1994: P. Zanker, Nouvelles orientations de la recherche en iconographie. Commanditaires et spectateurs, RA 1994, 2, 281–293
Zanker 1995: P. Zanker, Pompeji. Stadtbild und Wohngeschmack (Mainz 1995)
Zanker 1998: P. Zanker, Eine Kunst für die Sinne. Zur hellenistischen Bilderwelt des Dionysos und der Aphrodite (Berlin 1998)
Zanker 2000: P. Zanker, Bild-Räume und Betrachter im kaiserzeitlichen Rom, in: A. H. Borbein – T. Hölscher – P. Zanker (Hrsg.), Klassische Archäologie. Eine Einführung (Berlin 2000) 205–226
Zarmakoupi 2014: M. Zarmakoupi, Designing for Luxury on the Bay of Naples. Villas and Landscapes (Oxford 2014)
Zevi 1996: F. Zevi, La Casa di Giulio Polibio, in: M. Borriello – A. D'Ambrosio – S. De Caro – P. G. Guzzo (Hrsg.), Pompei. Abitare sotto il Vesuvio (Ferrara 1996) 74–96
Zevi 2018: F. Zevi, Pompei, prima e dopo l'eruzione, in: S. De Caro, Stefano – V. Sampaolo (Hrsg.), Μιας πόλεος όψιν. Studi scelti di Fausto Zevi sulla Campania antica (Pozzuoli 2018) 459–465

Ziehe 1993: T. Ziehe, Vom Lebensstandard zum Lebensstil, in: W. Welsch (Hrsg,) Aktualität des Ästhetischen (München 1993) 67–93
Ziegler 2000: D. Ziegler, Frauenfrisuren der römischen Antike. Abbild und Realität (Berlin 2000)
Ziemann 2003: A. Ziemann, Raum der Interaktion. Eine systemtheoretische Beschreibung, in: T. Krämer-Badoni – K. Kuhm (Hrsg.), Die Gesellschaft und ihr Raum. Raum als Gegenstand der Soziologie (Opladen 2003) 131–152
Zimmer 1982: G. Zimmer, Römische Berufsdarstellungen (Berlin 1982)
Zimmer 1987: G. Zimmer, Spiegel im Antikenmuseum (Berlin 1987)
Zimmermann 2010: K. Zimmermann, Karthago. Aufstieg und Fall einer Großmacht (Stuttgart 2010)
Zimmermann 2012: K. Zimmermann, Zum Knaben mit der Gans, in: H.-U. Cain (Hrsg.), Lust auf Farbe. Die neue bunte Antike (Leipzig 2012) 38–50
Zwierlein-Diehl 1973: E. Zwierlein-Diehl, Die antiken Gemmen des kunsthistorischen Museums in Wien I. Die Gemmen von der minoischen Zeit bis zur frühen römischen Kaiserzeit (München 1973)
Zwierlein-Diehl 2007: E. Zwierlein-Diehl, Antike Gemmen und ihr Nachleben (Berlin 2007)

Abbildungsnachweis

Fotos von Räumen, Bildern und Objekten des antiken Pompeji und aus den Magazinen der Soprintendenz werden mit ausdrücklicher Genehmigung des italienischen Kulturministeriums sowie des Parco Archeologico di Pompei abgedruckt (*su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il turismo – Parco Archaeologico di Pompei*).

Fotos von Objekten des Museo Archeologico Nazionale di Napoli (MANN) werden mit ausdrücklicher Genehmigung des Museums abgedruckt (*su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Museo Archaeologico Nazionale di Napoli*).

Fotos mit der ausdrücklichen Genehmigung von Jackie und Bob Dunn (*Photo ©Jackie and Bob Dunn* www.pompeiiinpictures.com): Abb. 7. 24. 21. 246–248. 254. 255. 257. 258.

Fotos mit der ausdrücklichen Genehmigung von Jackie und Bob Dunn (*Photo courtesy of Buzz Ferebee. ©Jackie and Bob Dunn* www.pompeiiinpictures.com): Abb. 12. 13.

Fotos von Tobias Busen: Abb. 5. 6.

Fotos von Adrienne Cornut: 245. 249. 250. 256. 261. 263b. 364. 266. 268.

Eigene Fotos: Abb. 3. 4. 11. 17. 18. 22. 23. 25. 30–32. 34. 35. 40. 42–50. 55. 71–74. 77. 78. 80–82. 85–88. 93. 94. 110–112. 114–116. 118–120. 130–140. 168–170. 173. 177. 178. 180. 182. 188a. 197a. 200a. 201a. 225. 229. 230a. 231. 232–235. 237. 241.

Einige Fotografien und Zeichnungen wurden von Allison 2006 übernommen (verfügbar unter: https://leicester.figshare.com/articles/dataset/Insula_of_the_Menander_at_Pompeii/14494557) (26.11.2021): Abb. 10 (Fig. 16.1). 19 (Taf. 105.1). 24b (Fig. 70.1). 39 (Taf. 64.4). 40c (Taf. 85.8). 41 (Taf. 22.8). 52 (Taf. 41.2). 53 (Taf. 100.5). 54 (Taf. 25.3). 56 (Taf. 25.2). 57 (Taf. 24.6). 58 (Taf. 17.4). 59 (Taf. 100.6). 61 (Taf. 48.10). 62 (Taf. 25.6). 63 (Taf. 5.5). 64 (Taf. 3.12). 65 (Taf. 99.8). 66 (Taf. 109.7). 67 (Taf. 109.6). 68 (Taf. 25.1). 69 (Taf. 10.7). 70 (Taf. 108.3). 75 (Taf. 50.4). 76 (Taf. 27.1). 79 (Taf. 59.1). 89 (Taf. 14.4). 92a (Taf. 1.13). 92b (Fig. 12.9). 100 (Taf. 13.1). 141 (Fig. 3.2). 142 (Fig. 3.7). 144a–b (Taf. 52.7; Fig. 4.2). 145a–b (Taf. 43.2; Fig. 4.1). 162 (Taf. 3.5). 165 (Taf. 1.3). 166 (Taf. 1.2). 167 (Taf. 1.1). 197b (Fig. 37.3). 198 (Taf. 96.11). 199 (Fig. 37.1). 200b (Fig. 38.7). 201b (Fig. 37.8). 202 (Taf. 96.11). 203 (Taf. 48.5). 215a–b (Taf. 84.1; Fig. 47.1). 227 (Taf. 107.12). 228a–c (Fig. 49.1–3). 236 (Taf. 43.3).

Folgende Zeichnungen stammen aus Tassinari 1993: 95 (29 Abb. 4685). 97 (21 Abb. 4957). 98 (61 Abb. 5015). 101 (77 Abb. 4698). 102 (80 Abb. 4688). 103 (65 Abb. 5016). 104 (77 Abb. 6017). 106 (7 Abb. 4732). 121 (208 Abb. 4994). 122 (232 Abb. 4932). 123 (204 Abb. 5025). 126 (140 Abb. 4735). 127 (140 Abb. 5018). 128 (135 Abb. 5439). 129 (130 Abb. 5019). 146b (165 Abb. 5282). 173c (165 Abb. 5531). 174 (187 Abb. 4731). 175 (192 Abb. 5321). 176 (191 Abb. 5024). 179 (302 Abb. 5014). 230b (168 Abb. 5021).

Abb.-Nr.	Quelle
1	Cambridge, University, Museum of Archeology and Anthropology, Inv. 1916.82/Record 2, © Museum of Archaeology and Anthropology, University of Cambridge, UK
2	Morichi u. a. 2018
8	Stefani 2003, 126 Abb. A17
9	Stefani 2003, 127 Abb. Gesamt
15	Stefani 2003, 23
26	Antikensammlung Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz. Foto: Misc. 8853, Inv. Nr. 8240
27	Biroli Stefanelli 1990, 151 Abb. 106
29	Adam 2012, 131 Abb. 1
51	New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 42.11.47; CC0 1.0 Universal (CC0 1.0) Public Domain Dedication
60	Stefani 2003, 134 Abb. B5
83	Antikensammlung Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz. Foto: Misc. 8853, Inv. Nr. 8853
84	Elia 1934, 318 Abb. 28
90	New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 81.10.20; CC0 1.0 Universal (CC0 1.0) Public Domain Dedication

https://doi.org/10.1515/9783110788075-011

Abb.-Nr.	Quelle
109	Stefani 2003, 143 Abb. Rechts
113	Guzzo 2006, 210 Abb. 294
117	Stefani 2003, 144 Abb. Links
146a	Adrian Hielscher
158c	Stefani 2006, 205
159a	Guzzo 2006, 207 Abb. Oben links
160b	Guzzo 2006, 207 Abb. Oben rechts
185b	Guzzo 2006, 221 Abb. 367
186	Guzzo 2006, 222 Abb. 388
189	https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Casa_dei_Quadretti_Teatrali_(Pompeii)#/media/File:Casa_di_cascus_longus,_trapezoforo_nel_peristilio.jpg (01.11.2021)
190	A. Wallace-Hadrill, Herculaneum (Darmstadt 2012) 212 Abb. Links oben
191	D. E. E. Kleiner — S. B. Matheson (Hrsg.), I Claudia: Women in ancient Rome. Ausstellungskatalog New Haven (Austin 1996) 149 Abb. 88
194	Guzzo 2006, 221 Abb. 369
195	Guzzo 2006, 222 Abb. 375
210	D'Ambrosio – De Carolis 1997, Taf. 3.31
212	Stefani 2003, 173 Abb. Links
226	Stefani 2003, 203 Abb. Rechts
231a	Adrian Hielscher
231b	Tassinari 1993, 168 Abb. 5020
238	Guzzo 2006, 225
239	Baddiley 2008, Fig. 9
240	Maiuri 1933, 448 Abb. 14
242	Grafik Adrian Hielscher, nach: Arnheim 1978, 15 Abb. 2
243	Grafik Adrian Hielscher, nach: Arnheim 1978, 429 Abb. 269
244	Grafik Adrian Hielscher, nach: Arnheim 1978, 21 Abb. 5a. 25 Abb. 7a. 8a
251	Ling – Ling 2005, 428 Abb. 80
252	Ling – Ling 2005, 429 Abb. 81
253	Müller – Dickmann 2011, 238 Abb. 1
257b	Maiuri 1933, 141 Fig. 65
259	Stefani 2003, 34 Abb. unten links
260	Zevi 1992, 228
262	Stefani 2003, 33 Abb. mitte
263a	Ling – Ling 2005, 430 Abb. 82
265	Ling – Ling 2005, 432 Abb. 84
267	Maiuri 1933, Taf. 14

Häuser-Index nach Hausnamen

https://doi.org/10.1515/9783110788075-012

Analytischer Index

https://doi.org/10.1515/9783110788167-013

Objekte-Index nach Katalognummern

https://doi.org/10.1515/9783110788167-014